34° festival Santarcangelo dei Teatri International Theatre Festival / 2-11 luglio 2004

Santarcangelo dei Teatri

International Theatre Festival
34° festival › 2 -11 luglio 2004

Coedizioni
Santarcangelo dei Teatri
Maggioli Editore

34° festival
Santarcangelo dei Teatri
International Theatre Festival
2 - 11 luglio 2004

Contrada dei Fabbri, 15
47822 - Santarcangelo di Romagna (Rimini)
tel. 0541.626185 fax 0541.620560
www.santarcangelofestival.com
info@santarcangelofestival.com

enti soci
Provincia di Rimini
comuni di
Santarcangelo di Romagna
Rimini
Bellaria-Igea Marina
Longiano
Poggio Berni
San Mauro Pascoli
Torriana
Verucchio

con il contributo di
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo
Provincia di Forlí - Cesena
Wind Spa
Camera di Commercio di Rimini
Banca Popolare dell'Emilia Romagna
Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini
Afaa - Association Française d'Action Artistique
Ambasciata di Francia - Bcla
Eti

si ringrazia
Maggioli Spa
Sammauroindustria
Associazione Ora d'aria, Santarcangelo
Onda International - Francia
Direzione Didattica n.1 di Santarcangelo
Corriere Romagna
Charta
British Council

per la gentile concessione degli spazi
Parrocchia di San Michele
Società Operaia di Mutuo Soccorso
Convento Frati Cappuccini di Santarcangelo
ITC "Rino Molari" - Santarcangelo
Teatro della Regina - Cattolica

comitato sostenitori
Air Pneumatic Center
Archimede Engineering
Auto Pronti
Banca Malatestiana
Banca Popolare Emilia Romagna
Cabe
Fondazione Carim
Maggioli editore
Ripa Bianca
Santarcangelo delle Professioni
Santarcangelo Costruzioni
Vici & C.

consiglio di amministrazione
di Santarcangelo dei Teatri
presidente
Pier Silverio Pozzi
vicepresidente
Natalino Cappelli
consiglieri
Roberto Alessi
Paolo Fabbri
Giuseppe Prosperi

direzione artistica
Silvio Castiglioni
con la collaborazione di
Silvia Bottiroli
Massimo Eusebio
Andrea Nanni

direzione generale
Roberto Naccari

amministrazione
Tonino Rossi
con la collaborazione di
Enrico Ravaglia

organizzazione
Simona Lombardini
con la collaborazione di
Noemi Quarantelli
Martina Barducci
Fabrizio Giummarra
Claudio Malerba
Marco Pecci
Christine Syren

organizzazione Circo Inferno Cabaret
Sonia Bettucci
con la collaborazione di
Roberto Biondi
Giulia Zaccherini

ufficio stampa
Nelsy Leidi
con la collaborazione di
Mara Serina
ufficio stampa locale
Creattiva

informazione
Simona Capra
con la collaborazione di
Greta Balduini
Clara D'Apice
Donata Ancarani

promozione
Chiara Vandi

casse
Cristiana Miscione
con la collaborazione di
Elisa Domeniconi

ospitalità
Gilberto "Gibo" Urbinati
accoglienza operatori
Francesca Divano

sito web
Paolo Brancalion

coordinamento volontari
Ludovica Parmeggiani
con la collaborazione di
Michela Mannari

coordinamento stagisti
Valerio Zanardi

convitto
Paolo Bissaro
con la collaborazione di
Roberto Bissaro, Simona Maroncelli

direzione allestimenti
Paolo Pollo Rodighiero
collaborazione tecnica
Yannick De Sousa Mendes
Salvo Di Martina
Loredana Oddone
Paolo Paganelli
Gianni Perinelli
Viviana Rella
Filina Trambusti
Bartolomeo Vandi

Il giornale del festival
in collaborazione con Dipartimento di Musica e
Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna

direttore responsabile Andrea Nanni
caporedattori Fabio Acca, Enrico Costanza
impaginazione Luigi Weber
redazione Valentina Bertolino, Piersandra Di Matteo
Agnese Doria, Enrico Pitozzi, Rodolfo Sacchettini
Annalisa Sacchi

editoria e redazione quaderno
Sabrina Raggini
con la collaborazione di
Elisa Bartolucci

progetto grafico
Damir Jellici

stampa
Maggioli Editore

un ringraziamento particolare ad Aldo Ottaviani
autore delle foto dei diorami

si ringraziano per il loro contributo i volontari, gli
stagisti e tutti coloro che hanno reso possibile la
realizzazione del festival

con la collaborazione di
Maggioli Editore

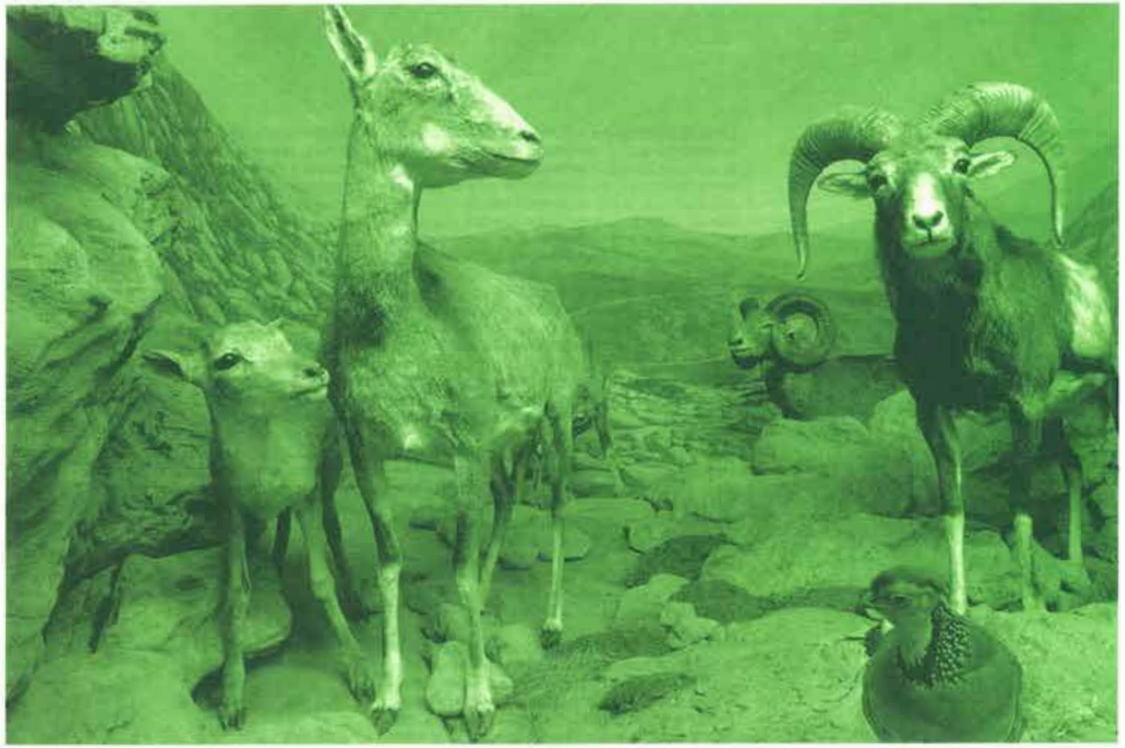
a Pier Paolo Pasolini

"È già vecchio
il piano di lotta di ieri, cade
a pezzi sui muri il più fresco manifesto.
Muta, in una qualunque notte, il congegno
che fa la conoscenza luce dell'oggetto.
E la vita riappare più viva: segno
che qualcosa, in chi la viveva, muore."
Pier Paolo Pasolini, *Una polemica in versi*

Un futuro per il festival

di Pier Silverio Pozzi

La trentaquattresima edizione del festival, con un programma teso a continuare la linea di rilancio e di sviluppo di una manifestazione che non teme ormai confronti a livello nazionale ed è in grado di dialogare con le più accreditate istituzioni internazionali, viene a coincidere con due fatti che caratterizzeranno nei prossimi anni tutta l'attività dell'Associazione Santarcangelo dei Teatri.
Prima di tutto l'acquisto da parte dell'Amministrazione Comunale santarcangiolese, con un consistente aiuto finanziario della regione Emilia-Romagna e della Provincia di Rimini, di buona parte del complesso edilizio di quella che un tempo era la Casa del Popolo, comprendente due sale, una teatrale, l'altra a destinazione prevalentemente cinematografica, al cui utilizzo Santarcangelo dei Teatri, laboratorio aperto alle contaminazioni tra le arti, alle poetiche delle diverse generazioni del teatro di ricerca, come pure alla sfida di un teatro popolare capace di interagire con gli spazi e con le tradizioni del territorio, dovrà partecipare con progetti che rafforzino questa sua specifica vocazione.
La imminente assegnazione poi dei locali di Palazzo Francolini dovrà essere di stimolo per gli organi amministrativi dell'Associazione e per la direzione artistica del festival a elaborare un progetto che sappia coniugare ospitalità e formazione. Quali i percorsi, quali le linee ispiratrici di questa nuova progettualità?
Non diventa più casuale che nel programma di quest'anno ben tre lavori facciano riferimento all'opera di Pier Paolo Pasolini. C'è un urgente bisogno di questo autore, occorre riprendere in mano le sue pagine di problematica complessità, che hanno disegnato in modo efficace, crudo e risentito l'immagine reale di un'Italia sporca, dissociata, caotica, repressiva e oscurantista; un'Italia attraversata e violentata da ingiustizie sociali, speculazioni sfrenate, pubbliche corruzioni, ritorni al clericalismo e al fascismo. Va ripensato anche il Pasolini che quarant'anni fa con *Il Vangelo secondo Matteo* volle manifestare la sua intima partecipazione all'esperienza giovannea, nell'anno in cui Paolo VI nella sua prima enciclica denunciava "l'abuso dialettico della parola, non già rivolta alla ricerca e all'espressione della verità obiettiva, ma posta al sevizio di scopi utilitari prestabiliti".
Al teatro di oggi, la responsabilità del confronto con la dolorosa lucidità dell'analisi pasoliniana e la sfida della scoperta del reale, nella messa in crisi di un mondo sempre più prefabbricato e basato sul consenso acritico.
Per un teatro che domani sappia disegnare un uomo nuovo e un suo diverso comportamento pubblico, non soltanto nei confronti dei problemi sociali e politici più generali, ma anche sullo specifico terreno della produzione intellettuale.
Questo il futuro che attende il nostro festival.



Il sottile discrimine della realtà

di Silvio Castiglioni, Silvia Bottiroli, Massimo Eusebio, Andrea Nanni

Nessun criterio anagrafico, tematico, linguistico o di genere è stato preso in considerazione nel progettare questa edizione di Santarcangelo dei Teatri. Fin dall'inizio è stato chiaro che si trattava di dare credito ad artisti disposti a mettersi realmente in gioco, a intraprendere o a perseguire la propria ricerca con la "disperata vitalità" cantata da Pasolini, "a giocare di contrappunto con la realtà", a rischiare il fallimento nel tentativo di contrastare il processo di derealizzazione che corrode le vite di tutti noi, magari creando suoni e immagini capaci di opporre resistenza all'ascolto e allo sguardo, di non farsi consumare alla prima occhiata, proprio come gli orsi in bilico tra realtà e artificio scelti come emblema di questa edizione.
È quindi con gesto sconsideratamente politico che si è opposto al profluvio di sacrosante richieste di visibilità di un nuovo teatro a tutt'oggi perlopiù ignorato nelle stagioni dei teatri pubblici, l'esigenza di restituire al festival il suo intrinseco statuto di festività grazie a un programma che privilegia l'assunzione di rischio, come testimonia la presenza di numerose creazioni fuori formato, produttivamente e performativamente incompatibili alla feriale monotonia del cosiddetto "mercato teatrale": spettacoli che durano dieci, venti o trenta minuti si alternano così a performance di sei ore, mentre dal chiuso di una piccola stanza semivuota si passa in un campo di mais caparbiamente coltivato per mesi o in una cava abbandonata trasformata in forno fusorio per campane.
In cerca di altri sguardi e nuovi confronti, il cartellone di quest'anno si volge inoltre con particolare attenzione all'orizzonte europeo, con sei diverse proposte inedite provenienti da Belgio, Spagna, Portogallo e Gran Bretagna. Si tratta di proposte assai diverse tra loro sul piano dei linguaggi, ma tutte appaiono intente a liberare la scena dalla falsa equazione tra apparenza e valore per rendere di nuovo percepibile il sottile, affilato discrimine della realtà.
Il fatto, poi, che in questa edizione figurino ben cinque appuntamenti con la nuova danza (otto, considerando il prologo di giugno al Teatro degli Atti con Xavier Le Roy, Jérôme Bel e Alain Buffard, presentati nell'ambito del progetto "La Francia si muove") non è il segno di un interesse specifico per questa disciplina: la scelta è dovuta piuttosto alla lucidità con cui oggi la danza sembra riuscire a raccontare la condizione di espropriazione dell'esperienza che accomuna diverse generazioni, illuminando uno degli aspetti fondamentali di una questione – quella dei difficili rapporti tra tradizione e innovazione – verso la quale Santarcangelo dei Teatri ha invece, storicamente, un interesse specifico, in quanto da sempre si rivolge, più che alla celebrazione di linguaggi consolidati, all'individuazione di inedite modalità espressive.
Nel tentativo di fornire al pubblico diverse chiavi per entrare nel lavoro degli artisti, sono stati programmati, inoltre, incontri a caldo con le compagnie e proiezioni di video e film realizzati dai gruppi ospiti come prodotti autonomi. In questa stessa prospettiva si colloca anche la rinascita, dopo un anno di interruzione, del *Giornale del festival*, realizzato da una redazione composta in gran parte da studenti dell'Università di Bologna grazie a una convenzione stipulata tra il festival e l'Università stessa.
Il paesaggio che si configura è dunque il risultato di una ricognizione in cui il nomadismo dello sguardo incontra il nomadismo delle pratiche sceniche e musicali nel tentativo di tracciare una cartografia mobile in cui esuli e apolidi possano incontrarsi e confrontarsi nel tentativo comune di ritrovare attraverso la scena un rapporto col presente libero dalle dittatoriali, smisurate angustie dell'intrattenimento forzato.

Indice

Teatro e danza

Blanca, *Cinquecentoquattromilioni-cinquecentosettantaseimila e...* 12
Buelens Paulina, *Endless medication* 13
Andrea Cosentino, *L'asino albino* 14
Cia Olga Mesa, *On cherche une danse* 15
Compagnia Civica, *Grand Guignol* 16
Compagnia Giorni Felici, *Madre* 17
Compagnia Teatrale Pubblico Incanto, *Mari* 18
Compagnia Virgilio Sieni Danza, *Cado* 19
Egum Teatro, *Loretta Strong* 20
Forced Entertainment, *12 am: awake and looking down* 22
Forced Entertainment, *Quizoola!* 22
Tiago Guedes, *Um solo* 23
I Sacchi di Sabbia, *Tràgos* 24
Kinkaleri, *I Cenci/Spettacolo* 26
LaLut, *PPP* 28
Masque, *Davai* 29
Motus, *L'ospite* 31
Open 33
Ulderico Pesce, *L'innaffiatore del cervello di Passannante* 34
Societas Raffaello Sanzio, *V Crescita* 35
Teatro delle Ariette, *L'estate. Fine* 36
Tg Stan, *Tout est calme* 38
Zoe Teatro, *Vi e Ve* 39

Musica

La Banda Improvvisa 42
Bandão 42
B'net Houariyat 42
The Bollywood Brass Band 43
El Flamenco Vive 43
La Etruria Criminale Banda 44
Fanfara Tirana 44
Frank London's Klezmer Brass Allstars 44
Fulgerica & The Mahala Gypsies 45
Jaipur Kawa Brass Band 45
Kalèrom 45
Mariachis de Atlixco 46
Moraito de Almeria 46
Roy Paci & Corleone 46
Tomas de los Reyes 47
Tri Muzike 47

Video

Motus, *Splendid's* 50
Masque, *Postanovscik* e *Reportage* 50
Societas Raffaello Sanzio, *Ciclo filmico della Tragedia Endogonidia* 50
Teatro delle Ariette, *Eizel. Di cosa è fatto un teatro* 51
Kinkaleri, *West* 51
Forced Entertainment, *Video works* 51

Incontri e laboratori

Incontri con le compagnie 54
Altri incontri e presentazioni 54
Circo Inferno Cabaret - Laboratori 54

La scena dell'abbandono, o l'abbandono della scena

di Fabio Acca 55

Vivere episodicamente

dichiarazione della Societas Raffaello Sanzio 58

Calendario

62

Teatro e danza

Spesso in bilico tra discipline diverse, gli spettacoli in cartellone risultano costruiti per continui spiazzamenti sotto il segno di una tensione dialettica che fa della relazione con il pubblico un cardine strategico fondamentale.
I casi più eclatanti di questo abbattimento di confini sono l'installazione scenica della Societas Raffaello Sanzio per piccoli gruppi di spettatori itineranti, la sfida tarkovskiana di Masque, in cui il pubblico è testimone attivo della preparazione e della fusione di una campana, l'azione di Open, gruppo nomade e instabile per statuto, intento a girovagare per strade e piazze con indosso un "pensiero volante", ma anche il funerale orchestrato dal Teatro delle Ariette in un'infinita, labirintica distesa di mais, prima tappa di un omaggio a Pasolini che prosegue con la nuova creazione di Motus, scandita da un uso raffinato della tecnologia, e con la fiabesca ricognizione della Lut, gruppo tra i più giovani in programma.
Al confine tra teatro e danza si collocano poi l'ultima tappa dell'itinerario artaudiano di Kinkaleri, l'indagine su pubblico e privato di Olga Mesa, l'autoritratto del giovanissimo Tiago Guedes, le riflessioni sulla maternità di Barbara Martinini e la nuova creazione tutta al femminile di Virgilio Sieni, mentre sul versante della performance troviamo due maratone firmate Forced Entertainment da frequentare a singhiozzo nell'arco di sei ore.
Ma anche nel caso di compagnie che lavorano su un repertorio consolidato – dai Tg Stan alle prese con un testo di Thomas Bernhard mai presentato in Italia, fino a Egum Teatro con un'inedita lettura di Copi, senza dimenticare lo scabro e attonito Grand Guignol di Massimiliano Civica – siamo di fronte a operazioni che cercano radicali alternative all'autoreferenzialità in cui oggi si dibatte il nostro teatro di regia. Quanto ai testi appena sfornati, si tratta di opere nate da autori-attori-registi che scelgono gli accenti minoritari del dialetto per parlare del potere (Marco Martinelli per Zoe Teatro) o dell'amore (Tino Caspanello per Pubblico Incanto). E accanto a chi reinventa il teatro civile – Ulderico Pesce, Andrea Cosentino e Sandra Garuglieri – spuntano i deliri biblici, in sottile equilibrio tra comicità e tragedia, del duo femminile Buelens Paulina e dei Sacchi di Sabbia, impegnati a fare i conti con ben poco immacolate concezioni e capri espiatori, tutti artefici di un teatro che sfugge a facili catalogazioni.

Blanca - Sandra Garuglieri
Cinquecentoquattromilionicinquecentosettantaseimila e... dedicato a Silvia Baraldini [1]

con Sandra Garuglieri
drammaturgia e regia di Virginia Martini
collaborazione artistica Antonio Bertusi
distribuzione Blanca

Silvia Baraldini viene arrestata a New York nel 1982 con le accuse di concorso in evasione e rapina a mano armata. Due anni dopo la Giustizia americana la condanna a quarant'anni di reclusione; equivalgono a *cinquecentoquattromilionicinquecentosettantaseimila e... secondi*, da cui è tratto il titolo pensato per lo spettacolo dedicato a Silvia, scritto e diretto da Virginia Martini, autrice di una ricostruzione dettagliatissima, sostenuta da una narrazione equilibrata, armonica e serrata.
Il ritmo è quello di una progressione lenta ma inesorabile, priva di uno sbocco liberatorio o una soluzione definitiva. Interprete unica è Sandra Garuglieri che spazia dal comico all'ironico e al tragico. Tra silenzi drammaturgici assordanti, non meno determinanti della voce, l'attrice rievoca quei muri di omertà che proteggono oscure ragioni di stato calpestando le più elementari libertà delle persone.
Lo spettacolo è una sorta di orazione civile che si snoda fra ingiustizie reiterate e colpi di scena. È una storia di diritti negati dai risvolti grotteschi, la tragedia di una realtà spinta alle estreme conseguenze. Il debutto risale al 1999, ma lo spettacolo ha subito da allora numerose variazioni dettate dagli sviluppi della vicenda. Si tratta di un monologo in forma di racconto, in cui la protagonista ci conduce lungo il tortuoso cammino politico, umano e legale della Baraldini, concentrato su una pedana invasa da pile di giornali; quegli stessi quotidiani che per anni hanno divulgato versioni frettolose e contradditorie, a volte in buona fede e altre no, viziati spesso da verità ufficiali *mediate*.
Si parte dalla fine, con un brindisi di bentornata e con la lettura dei commenti sulla stampa nel fatidico momento, quasi a volere instaurare un dialogo col pubblico. E poi dall'inizio, con la famiglia Baraldini che emigra a New York alla fine degli anni Cinquanta, immigrati anomali e privilegiati, ricchi e borghesi.
La formazione culturale di Silvia passa attraverso gli insegnamenti del padre, grande lettore di Marx e di Gramsci, ma anche dalla scuola cattolica dove la famiglia decide di iscrivere lei e i suoi fratelli. Poi il trasferimento a Washington, gli anni universitari, la lotta politica. Sandra Garuglieri rievoca eventi e atmosfere delle lotte antirazziste e anticapitaliste, dai primi anni Settanta fino al momento dell'arresto (all'epoca Silvia lavorava per un avvocato donna che la difenderà al processo), e mette in scena molti dei personaggi che hanno inciso sulla vicenda Baraldini: la madre, Giulio Andreotti, Giovanni Falcone, Massimo D'Alema, Bill Clinton.

La compagnia Blanca, diretta da Virginia Martini, è un gruppo di artigiani e di artisti che riprende e porta avanti la ricerca del Teatro degli Auras che per sei anni ha realizzato progetti nelle scuole, nei centri sociali e di aggregazione, nelle piazze, nei cantieri, nelle biblioteche e nei teatri.

Buelens Paulina (Belgio)
Endless medication

di e con Marijs Boulogne, Manah Depauw
traduzione italiana Francesca Moccagatta
adattamenti ritmici e preparazione
Francesca Della Monica

coproduzione dell'edizione italiana
Santarcangelo dei Teatri e L'arboreto, Mondaino

prima nazionale

Sotto la gonna di Buelens Paulina, nome trovato sull'abito dismesso di una sconosciuta vissuta in manicomio e assunto a destino, due giovani artiste cercano in modo interdisciplinare e intercomunitario il loro linguaggio e la loro realtà. Attraverso l'improvvisazione teatrale, la performance, la musica contemporanea e il video, raccontano storie piene di humour, di tenerezza, di follia, di crudeltà e di erotismo. Grazie alla forza delle loro idee, spesso nascoste sotto una semplicità apparente, queste storie sconfinano tra valloni e fiamminghi, tra l'arte dei bambini e quella degli adulti, tra demenza e realtà.
Endless medication, di cui è allestito a Santarcangelo una versione italiana, è liberamente ispirato alla vita di una donna, Santa Rosa da Lima, religiosa in preda a visioni estatiche, insensibile ai dolori più estremi che vive in penitenza nella sua cella.

Buelens Paulina, formata dalle artiste belghe Marijs Boulogne e Manah Depauw, ha debuttato con *Endless medication* nel 2001, ha messo in scena tra il 2002 e il 2003 il dittico *Love zero control* e *Hotel zero contro* presentati al Theater Aan Zee e recentemente (maggio 2004) ha presentato *Good habits* al Kunsten Festival des Arts di Bruxelles.
La compagnia con Jim Denley, compositore australiano di musica contemporanea spontanea, ha anche improvvisato un racconto su radio Fm Bssl, diventata in seguito una serie di programmi su Radio Klara.
Marijs Boulogne ha studiato regia al Rits di Bruxelles e seguito i corsi nelle sezioni Nuovi media, installazioni e studi interdisciplinari. Ha scritto e diretto *Voulez-vous poeper avec mùa* e *Herschmerz*, adattato e messo in scena *De Groot en Klein* di Botho Strauss, e *De presidentes* e *Anticlimax* di Werner Schwab. Ha creato la performance video *Visioenen* e l'installazione *Fuck me dead* sulla devozione e l'estasi, che ha debuttato nel giugno 2002 al Nieuwpoorttheater di Gent ed è stata poi presentata allo Stuk e al Time Festival 2003. In seguito ha realizzato, per il festival Porn ar(t)round the World, l'installazione *Orgasmic faces with snails*, un muro di video con volti di donne e uomini in preda all'orgasmo in un fondale di fiori. Nella primavera del 2004 ha scritto *Picknick!*, uno spettacolo per adulti con attori bambini.
Manah Depauw ha studiato teatro al Conservatoire Royal d'Art Dramatique di Liegi, nel corso di Jacques Delcuvellerie. Nel 2000 ha partecipato a *La revue panique* del Théâtre de Poche con la regia di Charlie Degotte, allo spettacolo di strada *La cour des risoirs* della Compagnie du Parking messo in scena da Patrick Hermann nel 2001 e ha realizzato il cortometraggio *Fisher price*. Nel 2002 ha viaggiato per tre mesi tra la Cambogia e il Vietnam, come assistente di un illusionista. Nel 2003 ha presentato *In het tuinhuis* al Centro d'arte Stuk, ha preso parte a *Les pieds sur terre* con la compagnia de l'Anneau e messo in scena lo spettacolo *Aphromorphosis* sul tema della mitologia greca rivista e corretta attraverso il teatro d'ombre. Affascinata dall'art brut Manah è anche pittrice.

Andrea Cosentino
L'asino albino

di e con Andrea Cosentino
regia di Andrea Virgilio Franceschi
collaborazione artistica Valentina Giacchetti
scene Ivan Medici

prima assoluta

Un unico attore, un cerchio, una pedana, un controluce proiettano lo spettatore sull'isola Asinara, luogo appartato a Nord della Sardegna solo sfiorato dalla Storia, benché ricco dei relitti degli eventi, di edifici scarni e diroccati: la stazione sanitaria-marittima di quarantena, con le docce di disinfestazione; l'ex-lazzaretto trasformato in campo di concentramento durante la Grande Guerra, dove morirono settemila prigionieri austro-ungarici; il supercarcere di massima sicurezza di Fornelli, da cui giunge l'eco degli anni di piombo, il decennio della lotta e del terrore. Oggi l'Asinara è area protetta, vi si accede solo attraverso visite guidate, si perlustrano mare, flora, fauna, spiagge incontaminate; e poi ci sarebbe quell'*asino albino,* specie endemica del luogo dalle origini un po' avvolte nel mistero.
Lo spettacolo mette in scena il percorso di un gruppo di turisti in visita per l'isola. Si tratta di macchiette tratteggiate a pennellate grossolane, che, spogliate di una precisa sequenza narrativa, prendono vita delimitate appena da una sigaretta o un paio di occhiali, da un dialetto o da altri luoghi comuni; entità grottesche che comunicano grumi di emozioni ed esplodono attraverso una comicità violenta e un linguaggio disarticolato, disossato, frantumato; tutte intorno all'unico attore, isola sulla scena e sorta di guida che non concede spiegazioni. I turisti sono immersi in una natura a cui, come corpi estranei, scoprono di non appartenere. Si aggrappano allora al presente con svagata ferocia, ma il passaggio accanto ai ruderi lasciati dalla Storia li costringe a fare i conti con la propria, e fanno di tutto per rimuovere il presentimento della fine. Infanzia, terrorismo e reclusione, biografie di microcosmi e macrocosmo, l'uomo e la natura, e poi la ricerca dell'asino; tutto gravita intorno a un finale che si ripete declinandosi variamente. L'isola è come una stanza dei giochi, dove costruirsi un mondo su misura, teatro per mostrarsi; un luogo dove si indica la luna, ma per guardare il dito. Un racconto parallelo conduce a una ulteriore epifania, quella del "paese dei balocchi" che trasforma l'uomo in asino e in circo di se stesso. Pinocchio si fa finalmente carne, ma perde la parola, e il raglio diviene l'espressione più efficace di tutto il suo dolore.

Dopo una formazione come attore di prosa, Andrea Cosentino si avventura nei territori della ricerca teatrale, studia teatro comico-gestuale a Parigi, fa apprendistato da cantastorie con i poeti a braccio della Maremma toscana; collabora con Drammateatro, Lanciavicchio e Ruotalibera, lavora nella *Andromaca* di Euripide, è vincitore del Premio Idi "Mario Apollonio" 1995; è autore degli spettacoli *Amleten verboten* ('91), *Carnosciate* ('93), *Mara'Samort* ('95), *La tartaruga in bicicletta in discesa va veloce* ('98), *Antò le Momò* (2000). Conduce seminari e laboratori sul teatro gestuale, le maschere e l'improvvisazione, collabora con la cattedra di Metodologia e Critica dello Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma; ha pubblicato *La scena dell'osceno* ('98) e il saggio "Teatro sul margine" nel volume *Fuori norma* (2000).
È promotore del progetto Mara'Samort che conduce una ricerca tematica, linguistica e performativa sulle forme espressive subalterne e collabora con l'associazione Teatri di Yorick organizzando laboratori e spettacoli con carcerati e malati di mente.

Cia Olga Mesa (Spagna)
On cherche une danse

ideazione e regia di Olga Mesa
creazione e interpretazione Olga Mesa,
Daniel Miracle, Nilo Gallego
spazio audiovisivo Neokinok tv, Daniel Miracle
spazio sonoro Nilo Gallego
spazio luci Olga Mesa, Daniel Miracle
spazio scenico Olga Mesa, Daniel Miracle,
Nilo Gallego
testi da (non) ascoltare Olga Mesa,
Daniel Miracle, Nilo Gallego,
con la collaborazione dei partecipanti al laboratorio
tecnico di palcoscenico Patrick Colson
produzione e diffusione Kristell Guiguen

si ringraziano Denise Burguender, Claude Carré, Jean Charmoille, Patrick Colson, Michel Crave, Pino Mesa, Tierry Meyer, Jean-Yves Monnier, Noël Claude, Nathanaël Wong

produzione Compagnia Olga Mesa
coproduzione Parc de La Villette - Résidences d'Artistes 2004; Centre Chorégraphique National de Franche-Comté a Belfort; Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne - Accueil-studio-Danse Bassin Méditerranée 2004; Consejeria de las Artes, Comunidad de Madrid
con il sostegno di Théâtre de la Ville, Théâtre de la Bastille, Théâtre Pôle Sud di Strasburgo, Centre National de la Danse

prima nazionale

Dal 1996 Olga Mesa porta avanti una poetica dove i suoi lavori non si consacrano a un risultato, bensì a processi di ricerca e di investigazione da condividere con il pubblico.
Dal 2001 lavora a *Màs pùblico, màs privado* (*Più è pubblico, più è privato*), progetto in quattro movimenti che parte dalla visione di un corpo in costruzione, condivisa dall'interprete e dallo spettatore: la memoria come processo di osservazione, lo spazio visivo come scrittura transitoria tra ciò che si vede, si pensa e si sente, tra l'esperienza e la sua formulazione.
On cherche une danse è il terzo movimento in cui Olga Mesa collabora con Daniel Miracle, videomaker e artista, e Nilo Gallego, musicista e performer. I tre creano sulla scena ciò che al cinema viene chiamato *making of* dove ciò che è filmato e registrato in diretta si vede e si ascolta differito. Catturano il momento, l'istantanea, ciò che si costruisce davanti ai nostri occhi e, soprattutto, ciò che lentamente sparisce misteriosamente.
On cherche une danse mostra ciò che ci viene nascosto nel quotidiano, invita il pubblico a cercare la danza assieme agli artefici di questo progetto. Durante la realizzazione di diverse residenze, Olga Mesa ha infatti sollecitato un "pubblico privato" a seguire e a partecipare direttamente al processo di creazione e durante lo spettacolo verranno proposte alcune sequenze preregistrate.

Coreografa e artista, Olga Mesa studia danza, musica e teatro in Spagna, in Francia e negli Stati Uniti alla Merce Cunningham School. È tra le fondatrici della compagnia Bocanada Danza, diretta da Blanca Calvo e La Ribot (1984-'88), e parte attiva dell'associazione La Inesperada (1996-'99) che si dedica allo sviluppo della danza contemporanea e sperimentale a Madrid. Nel '92 dà vita alla Compagnia Olga Mesa e dal '96 lavora in stretta collaborazione con l'artista Daniel Miracle.
Ha realizzato dieci lavori, alcuni dei quali fanno parte della trilogia *Res, non verba*, come *Esto no es mi cuerpo*. Nel 2001 comincia a lavorare al progetto *Màs pùblico, màs privado* composto da quattro movimenti: *Le dernier mot* con il danzatore Marc Hwang; *Movimiento 1+1*, un quartetto presentato al Théâtre des Abbesses di Parigi; *On cherche une danse*, presentato come prima nazionale a questa edizione di Santarcangelo dei Teatri; e un quarto movimento previsto per la fine del 2005. *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface*, è l'ultimo solo di Olga Mesa.

Compagnia Civica
Cosentino, Feliziani, Tagliarini, Timpano
Grand Guignol
tre testi del teatro del Grand Guignol
L'artiglio, Passa la ronda, Il ritorno

uno spettacolo di Massimiliano Civica
con Andrea Cosentino, Mirko Feliziani,
Antonio Tagliarini, Daniele Timpano

produzione Armunia

Quattro uomini recitano queste storie del Grand Guignol che hanno come protagoniste delle donne. Sono donne che cercano una qualità alta della vita, che inseguono una presenza piena nello scorrere del tempo, che chiedono ai loro uomini una capacità di attenzione ai dettagli dello stare insieme. Cercano evasione nel sogno dell'amore romantico, nel dolore, nell'allucinazione. Tre storie senza un lieto fine. Lo spettacolo è il segno di una perdita, di una assenza: ciò che gli spettatori vedono in scena non esaurisce quello che c'è da vedere. Lo spettacolo è il calco, il negativo fotografico di una presenza, di azioni e persone che sono state, e di cui rimane nello spazio e nella memoria l'eco di una nota tenuta. Quattro uomini recitano delle storie di donne, perché è necessario porre una distanza, indossare una maschera, cercare uno scarto, per poter anche solo semplicemente parlare.

Grand Guignol – Viene così chiamato in Francia il teatro del terrore. G. G. è il nome che Max Maurey dette al Théâtre Salon quando ne divenne direttore nel 1899: successivamente esso servì anche a designare il genere di spettacolo che vi si rappresentava, in cui la formula naturalista del *tranche de vie* veniva esteriorizzata e portata alle estreme conseguenze. Ormai avvezzatisi gli spettatori benpensanti alle audacie del Théâtre Libre, Maurey e i suoi successori si proposero di sfruttare, indipendentemente da qualsiasi considerazione ideologica o d'arte, l'emozione e il brivido che le situazioni più drammatiche e scabrose dei drammi naturalisti producevano in un pubblico ormai disincantato. Delitti, torture, sadismo, medicina legale, follia sono gli ingredienti di questa drammaturgia: i personaggi che animano le fosche vicende sono assassini, satiri, prostitute, mantenuti, ossessi, poliziotti.

Guignol – Burattino lionese creato sullo scorcio del Settecento da Laurent Mourguet (1769-1844) in sostituzione di Polichinelle. Alcuni ne fanno derivare il nome dal paese lombardo di Chinolo (Lione era allora gremita di italiani), altri dall'espressione "C'est guignolant!" (ovvero "C'est très drôle! Très amusant!"), con cui un amico reagiva alla lettura delle commedie di Mourguet. Figura rosea e rotonda, dai grandi occhi e dal naso appuntito, Guignol era furbo, caustico, impertinente e si esprimeva nel gergo dei setaioli lionesi. La popolarità raggiunta dal personaggio, anche fuori dai confini municipali lionesi, conferì ben presto un significato generico al nome di Guignol, che divenne pertanto sinonimo di burattino, o di spettacolo di burattini (cfr. l'espressione: "aller à guignol"). In questo senso lo usò Federico García Lorca nei suoi testi per teatro di fantocci, definiti appunto *farsas para guiñol*.
(lemmi tratti dall'*Enciclopedia dello Spettacolo*)

La donna nel teatro del Grand Guignol
La signorina Maxa è tra tutte le attrici del Grand Guignol la più dotata. La sua più grande forza è l'arte con cui "ha saputo morire". Nella sua carriera di "principessa dell'orrore" la fatale circostanza le è capitata all'incirca tremila volte e in sessanta modi diversi. L'acqua, il fuoco, il ferro, la corda, lo strangolamento, lo sventramento, la decapitazione, il palo, il soffocamento; tutti i cammini conosciuti che conducono al fatale trapasso la signorina Maxa li ha percorsi. Uno statistico ci informa che Maxa ha gridato 983 volte "aiuto!", 1263 volte "mi assassinano!", e 1804 volte e mezza "mi violentano!".
(da *Teatro del Grand Guignol* di Corrado Augias)

Massimiliano Civica sviluppa un percorso formativo eterogeneo che passa dal teatro di ricerca (seminari in Danimarca presso l'Odin Teatret di Barba) alla scuola della tradizione italiana (si diploma in regia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico) per poi compiere un apprendistato artigianale presso il Teatro della Tosse di Genova (a contatto con il sapere scenico di Lele Luzzati e la fantasia di Tonino Conte). Da queste esperienze distilla una visione del teatro che esalta il ruolo dell'attore, unico vero centro dell'evento teatrale.
Nel 2002 produce e dirige lo spettacolo *Andromaca* di Euripide, con Andrea Cosentino, ospitato in diversi teatri e centri di ricerca (tra gli altri, Ravenna Teatro, Koreja, Crt-Teatro del Buratto, Teatro della Tosse, Teatro Stabile di La Spezia, Centro Rat, Florian Proposta).

Compagnia Giorni Felici - Barbara Martinini
Madre

coreografia Barbara Martinini
regia di Barbara Martinini e Dirk Plönissen
sound editing Dirk Plönissen
allestimento Marco Croatti

in residenza a Movimento Centrale
e in collaborazione con
Argo Navis - Provincia di Rimini
Comune di Rimini

si ringrazia
Claudio Gasparotto e lo staff di Movimento Centrale, Roberto Paci Dalò
(Giardini Pensili), Serra Teatro, Rimini teatri

Barbara Martinini dà inizio al progetto "Madre" più di un anno fa, dopo la nascita del suo primo figlio, partendo dall'osservazione sgomenta della tempesta emotiva che questo mutamento comporta. Una pièce trasformista in cui si susseguono riflessione, pura emozione, interazione con il pubblico, corso di "fai da te" per neo-mamme, ninna nanna consolatrice e dolce adagiarsi nel proprio nuovo ruolo. È dunque il movimento di un grande animale visto dagli occhi di un bambino, la corsa quotidiana di una madre che ribalta i propri canoni di indipendenza, inglobata e irrigidita nel ruolo di soldatino-complice; è la mutazione continua della figura materna che si fa movimento sul respiro interno, un'ironica maschera da fumetto veloce che obbedisce, una sensualità di donna che appare ancora sotto la veste di madre.

Barbara Martinini si diploma come ballerina professionista alla Folkwang Hochschule di Essen in Germania sotto la direzione artistica di Pina Bausch (1989-1992). Dal 1994 al 1999 lavora come danzatrice solista nel teatro stabile di Brema con la coreografa Susanne Linke e crea i suoi primi assoli. Il rientro in Italia coincide con l'invito di Carolyn Carlson alla Biennale di Venezia per cui nasce l'assolo *Morgacqua*, segnalato dalla critica con il premio "Danza&Danza 2000". Nel 2001 fonda insieme all'attore Dirk Plönissen la compagnia Giorni Felici. Insieme mettono in scena nel 2001 *Santa Marina di Salina* e nel 2002 *Drinnen* in collaborazione con Santarcangelo dei Teatri.
Barbara Martinini fa parte dello staff artistico di Movimento Centrale, spazio inaugurato a Rimini nel settembre 2003 presso cui è in residenza. Movimento Centrale è dimora per il lavoro di ricerca condotto da Claudio Gasparotto e dagli artisti che aderiscono al progetto per promuovere una "cultura della danza" aperta a tutti.

Dirk Plönissen si è diplomato come attore all'Accademia di Arte Drammatica di Stoccarda in Germania (1987-1991); ha lavorato come attore principale nelle compagnie stabili del Teatro di Essen ('91-'92) e di Brema ('92-'99). Dal '99 lavora come attore televisivo in diversi serial e film di produzione tedesca e interpreta il ruolo principale nei serial "Himmel und Erde" ('99) e "Off Road" (2000). Dal '91 lavora come speaker per la radio e la televisione tedesche e dal '97 é la *stationvoice* di Radio Bremen. Nel 2004 prende parte al film televisivo *Al di là delle frontiere* diretto da Maurizio Zaccaro.

Compagnia Teatrale Pubblico Incanto
Mari
di Tino Caspanello
scena e regia di Tino Caspanello
assistente alla regia Andrea Trimarchi
con Cinzia Muscolino e Tino Caspanello
costumi Cinzia Muscolino
elaborazione del suono Giovanni Renzo

in collaborazione con Premio Riccione per il Teatro

"Un uomo e una donna, il mare; una lingua, quella siciliana, che non permette di esprimere le profondità di un sentire, una lingua fatta di necessità quotidiane, che possiede solo il presente, dilatato nel testo sulla linea che separa mare e terra, su questo limite mutevole che attrae l'uno e respinge l'altra. *Mari* è quasi una partitura musicale nella struttura e nel suono delle parole accompagnate dal lento ritmo di un calmo mare notturno.
Quante volte in riva al mare abbiamo parlato di Dio e del mondo, o del nostro pane quotidiano. E accade che l'uomo e la donna si parlano, non lo fanno quasi mai, e si sorprendono del loro parlare e anche del loro cantare insieme a quelle materie che solo se le conosci bene ti aiutano ad amare, anche senza la necessità di dirlo.
È proprio per scoprire di quale materia siamo fatti che l'uomo invita la compagna a toccare il mare, quell'acqua scura che fa orrore e affascina allo stesso tempo, quell'elemento che ha permesso loro di parlarsi. E quando la donna, arrivata là apparentemente per caso, comincia ad avvicinarsi all'uomo che ama e che se ne sta solo a pensare sulla spiaggia, ecco che i due sciolgono finalmente i nodi che nessuna lingua potrà mai sciogliere, in parole che nessun suono potrà mai restituirci."

Tino Caspanello

"Delizioso duetto musicale in dialetto messinese, dedicato dall'autore a coloro che amano senza parole, mentre vede prolungarsi un ripetuto breve addio, sulle rive del mare, tra un marito ansioso di restare solo a pescare e la moglie che continua a rinviare il rientro in cucina, riattaccando il discorso. Qui vibra una voce spasmodicamente interessata al linguaggio, che tende la rete invisibile di un sortilegio amoroso a imprigionare coi ritmi della sua partitura il movimento, legando le due figurine struggenti nel notturno marino."
(dal testo della Giuria del Premio Riccione 2003)

La Compagnia Teatrale Pubblico Incanto nasce a Pagliara, in provincia di Messina, nel maggio 1993, come organismo di ricerca e produzione teatrale dell'associazione culturale Solaris. Alla realizzazione di spettacoli affianca attività di laboratorio nelle scuole e nei comuni. Se gli obiettivi del gruppo sono puntati costantemente sulle suggestioni del linguaggio, del gesto, dell'immagine, del racconto e della musica, la sua finalità principale è quella di distillare sulla scena frammenti di vita, piccole folgorazioni quotidiane che spesso sfuggono alla percezione. *Landscape*, *Eclissi*, *Il colore rosso del mare*, *Textures* e *Bianco/Nero* sono alcuni tra gli spettacoli della compagnia diretta da Tino Caspanello in cui, grazie al lavoro comune con attori, musicisti, artisti e registi cinematografici, si incrociano esperienze e riflessioni sulla persistenza del teatro, sulla capacità di far coincidere tempo reale e tempo dell'anima. *Mari* ha vinto il Premio Speciale della Giuria a Riccione Teatro 2003.

Compagnia Virgilio Sieni Danza
Cado

di Virgilio Sieni
in collaborazione con Marina Giovannini
con Ramona Caia, Erika Faccini,
Marina Giovannini, Mara Smaldone
musica Francesco Giomi
costumi Manuela Menici
luci Paolo Pollo Rodighiero

produzione Fondazione Teatro Ponchielli di Cremona, Comune di Siena, Drodesera, Centrale di Fies
in collaborazione con Xing,
Santarcangelo dei Teatri, Tempo Reale Firenze

"La temperatura della propria distruzione è la temperatura della propria rigenerazione."
H.Garùm O'Rin

"Nel cadere il corpo tonfa verso il basso e impatta sostanzialmente una materia: esso ferma un moto per un altro, anche emozionalmente. Si cade in qualcosa anche per uscire da una condizione reiterata e rigida; si cade anche mollando le redini, apparentemente fuori controllo, comunque con sforzo indotto e volontario. La caduta racchiude l'attimo di un vortice.
Qui si cade nella scena ponendo la drammaticità del corpo nella leggerezza tragicomica. Si cade svicolando dalle continue danze fisiche e narrative, si cade mentre emerge un sostrato di visioni quotidiane che interagiscono con l'esperienza unica del corpo, si filtra un vocabolario cadendo nel nulla, se questo è possibile. *Cado* nasce da questa crisi volendo ri-scrivere un dramma sul silenzio e l'ascolto attraversando un palco. Apparenti ginnasti e buffoni, in alcuni momenti saltimbanchi che, come ci indica Baudelaire attraverso Starobinski, incorporano la contraddittoria vocazione dello slancio e della caduta, dell'altitudine e dell'abisso, della bellezza e della sventura. *Cado* si riferisce all'azione quotidiana che trasfigura in tragedia dell'apparizione. Da appunti e sequenze sull'oggi come striminzite tragedie della solitudine abbandonate nello spazio, drammi sull'amicizia che evaporano nella ricchezza del gesto, comiche inutili che con sforzo e leggerezza piombano improvvise in una richiesta di aiuto.
L'oggetto è il luogo, non è nello spazio. Scene abbaglianti, nel nero, senza perimetri. Il palcoscenico è disadorno, i costumi semplici come ginnaste fuori dal tempo, gli orpelli sono ben pochi.
Qui il corpo appare insieme all'oggetto portato in scena per far emergere una condizione di solitudine. Una dispersione dell'immagine fisica che è sempre alla ricerca di dove stare, con sforzo, precisione, istintualità. Entrano oggetti comuni, inflazionati, quotidiani che vengono disposti accanto al danzatore riflettendo una condizione attuale ed epidermica di annullamento e di recupero del nulla. Si parla di natura morta che indaga le risorse del corpo umano di fronte a una crisi; della figura disposta e bloccata, immortalata. Si parla di resurrezione perché il corpo necessita uno scavo, uno sforzo coraggioso per apparire diverso, non prevedibile e antropomorfo. Non nasce, rinasce, in quanto la pratica dell'improvvisazione diviene tutt'uno con l'arco coreografico, ponendosi dialetticamente col definito. Questi danzatori sono intrusi nello spazio e senza volerlo protagonisti di una visione estetica abbacinante, apparentemente senza regole, nella ferrea e indefinibile costruzione fisica. Una danza costruita con materiali di riciclo energetico diviene la casa attraversata dalla comunità dei danzatori."

Virgilio Sieni

Virgilio Sieni, dopo aver creato con Julie Anne Anzillotti la compagnia Parco Butterfly (1984-1988), fonda la Compagnia Virgilio Sieni Danza nel 1992. Con *Cantico* ('95) vince il Premio Danza e Danza per il miglior spettacolo dell'anno, mentre *Trilogia del presente* ('98), ispirato all'*Orestea* di Eschilo si aggiudica il Premio della Danza Contemporanea Italiana. Sempre nel '98 inizia un percorso di ricerca dedicato alla fiaba declinato in numerosi spettacoli fuori formato, tra i quali *La casina dei biscotti* ('98), *Fulgor* (2000) e *La città bianca* (2003). Questo viaggio tra gli archetipi fiabeschi vale al coreografo il Premio Speciale Ubu 2000. L'anno successivo *Babbino caro - Pinocchiulus Sextet* inaugura la "Trilogia del Niente", scandita da *Jolly Round is Hamlet* (2001) e *Il funambolo* (2002), ispirato all'opera di Jean Genet. *Cado* conclude una trilogia – "Crem City Crem", realizzata in collaborazione con il Teatro Ponchielli di Cremona – aperta da *Vento - Nelle costellazioni silenziose* (2002) e proseguita con *Empty Space Requiem* (2003). Dallo scorso anno Virgilio Sieni dirige i Cantieri Goldonetta di Firenze.

Egum Teatro
Loretta Strong
di Copi

traduzione Luca Coppola e Giancarlo Prati
con Veronica Landi
regia di Annalisa Bianco e Virginio Liberti
scene e luci Simone Fini
costumi Marco Caboni
costruzioni sonore Edil b.
videocomposizione Luca Danilo Fumagalli
costruzioni Laboratorio scenografico Armunia

produzione Egumteatro, Armunia,
Regione Toscana, Assessorato alla Cultura del
Comune di Abbadia San Salvatore

prima assoluta

"Su Copi... I testi di Copi ci sorprendono continuamente e ci invitano a dubitare delle certezze, dei dogmi, del vociferare troppo convinto di una forma teatrale che si propone come unica, nuova, definitiva.
I testi di Copi sono un bell'antidoto contro un modo di vedere i fatti della vita come qualcosa che ha sempre una spiegazione logica, una ragione, una causa, un perché, una progressione, una fine.
I testi di Copi si presentano come un generoso contenitore. Lì troviamo diversi tipi di teatro, diversi atteggiamenti di vita, di creazione, di distruzione (certe volte contemporaneamente), di ironia, di libertà nell'associare le cose che vengono in testa. Troviamo dei riferimenti colti, coltissimi ma anche dei richiami di basso rango (che bella espressione!). Nei suoi testi esiste un imperativo: una cosa esiste solo perché è in contrasto con qualcos'altro. Percepisco l'esistenza del verde solo perché vicino all'azzurro, il silenzio si scopre circondato da rumori, la luce minacciata dalla penombra e entrambi dalle tenebre.
I testi di Copi sono Pensiero, pensiero che ha fame, sensualità, sessualità, che si stanca di essere pensiero che crede di meritarsi ogni tanto un po' di riposo. Pensiero pieno, ripieno, stracolmo di sensazioni. Un pensiero che ora ride e ora piange di se stesso e delle cose del mondo.
I testi di Copi sono così, un inno alla vita, un ballo con la morte e un picnic in mezzo ai morti viventi. Una festa!

Su Loretta... Loretta è nella stanza. Luogo di intimità, luogo di libertà, luogo di gioco, di follia, di desideri, luogo di fantasmi. Loretta è nella sua camera. Piena di mobili, piena di oggetti, piena di cose accumulate negli anni dell'infanzia, dell'adolescenza e in questi anni di perdita delle illusioni. Loretta è circondata, avvolta, accarezzata dalle sue cose, imprigionata in quella ragnatela che è il sistema di oggetti chiamato arredamento. Loretta è lì. Sempre. Non esce mai. Lo può fare ma non vuole. Sono anni che Loretta non prova il dolce profumo dei fiori sbocciati in primavera. Ha dimenticato il brivido del freddo, il sudore di una corsa fatta d'estate. Ha dimenticato molte cose. Ha voluto dimenticare. Il mondo e le sue bellezze. Lei se ne frega di tutta quella roba che è aldilà della sua porta. Le basta la sua stanza.
Intendiamoci, Loretta non ha paura del mondo, non si sente minacciata dai suoi abitanti, Loretta non ha una patologia, non ha una malattia né mentale e nemmeno fisica. Loretta semplicemente non vuole uscire, non ha bisogno. Loretta è felice e infelice tanto quanto gli abitanti del mondo aldilà della sua porta, lei non è meno di loro. Il suo vivere, la sua scelta, ci mette in scacco e ci fa riflettere sul nostro sopravvivere quotidiano perché molto spesso noi siamo qui ma vorremo essere altrove. Loretta invece no. Lei vuole stare lì, in quel luogo, in quel modo, sola. Stare nella nostra stanza o in un qualsiasi posto da soli questa emozione tutti noi l'abbiamo provata in un certo senso il luogo non è fondamentale, quel vissuto può accadere al chiuso, all'aperto, nel silenzio o in mezzo alla confusione. Certe volte il rumore esterno non intacca il rumore interno.
Loretta non esce nel mondo, non si mescola agli odori. Nella sua stanza è riparata da un tale spettacolo: l'esercizio quotidiano del compromesso. Il mondo sta aldilà della sua porta, è vero! Sì, ma è anche vero che il mondo le arriva attraverso i suoi mezzi di auto-promozione, attraverso i suoi altoparlanti, radio, giornale, tv o attraverso il telefono, telefonino, internet. Insomma, diciamocelo... Loretta è sola ma non isolata. Non confondiamo le cose!"
Egum Teatro

Loretta Strong rappresenta per Egum Teatro un nuova fase di indagine, non più soltanto una riflessione sull'immagine, le sue qualità e il sul carattere ludico (*Cave Canem*, 1997), la sua apparizione e la sua scomparsa (*Gamblet*, '99), la sua relazione con l'intensità musicale (*Musik*, 2001), la sua intrinseca aderenza alla vita di una persona d'altri tempi (*Finito il bel tempo!*, 2002), le sue infinite e dolci metamorfosi (*Quartett*, 2002), il suo rincorrere il racconto della vita di un idiota (*Relazione all'Accademia*, 2002) e le sue intensità emotive (*Hamletmaschine*, 2003). Questo spettacolo significa l'inizio di un'indagine su chi produce, chi fabbrica, chi crea le immagini ed è lo studio dei rapporti che si stabiliscono tra esse e il suo creatore.

Forced Entertainment (Uk)
12 am: awake and looking down

drammaturgia e regia di Tim Etchells
con Robin Arthur, Richard Lowdon,
Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor
design Richard Lowdon
disegno luci Nigel Edwards
colonna sonora John Avery

produzione Tbc
progetto commissionato da National Review
of Live Art

prima nazionale

In *12 am: awake and looking down*, cinque performer muti reinventano senza fine le loro identità, utilizzando ammassi di cartelli con i quali comunicano tra di loro e una riserva di abiti da vendita di beneficienza (cappotti, vestiti, giacche, pantaloni, pigiami) con cui si vestono e rivestono.
La performance dura circa 6 ore e, come tutti i lavori "di durata" della compagnia, il pubblico è libero di entrare, uscire e ritornare in qualsiasi momento. *12 am: awake and looking down* è una performance fisica e visiva che esplora la relazione tra oggetto e la sua etichetta, immagine e testo. La performance funziona come una sorta di caleidoscopio narrativo in cui le figure, combinate in differenti modi, si spartiscono lo spazio sotto un fondale di stelline elettriche. Un lavoro che si fonda sul crescente esaurimento e sull'inventiva degli attori, che creano nuove storie o giustapposizioni tra i personaggi

Forced Entertainment (Uk)
Quizoola!

regia di Tim Etchells
con Robin Arthur, Richard Lowdon,
Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor
design Richard Lowdon
disegno luci Nigel Edwards

produzione Tbc
progetto commissionato da Loris Keidan e
Catherine Ugwu per Ica Live Arts e National
Review Of Live Art

"Qual è la capitale della Spagna? Perché le persone hanno paura di morire? Cos'è un albero? John Wayne è davvero coraggioso? Sei una bionda naturale?" *Quizoola!* è una performance basata su un testo di 2000 domande di Tim Etchells.
Messo in scena da tre attori truccati come clown trasandati, *Quizoola!* parla del bisogno di conoscenza e della sua definizione attraverso il linguaggio. I performer scelgono a turno domande dal testo e rispondono sul palco, dando alla performance energia vitale. La forma e il contenuto di ciascuna *Quizoola!* oscilla sui compromessi tra pubblico e performer. Ogni volta che vengono scelte nuove domande e create nuove risposte, l'atmosfera si sposta dalla commedia, all'autoanalisi, dalla violenta interrogazione al minuzioso intellettualismo. *Quizoola!* è stato rappresentato in una serie di luoghi evocativi quanto sinistri, da cantine a seminterrati, da camerini a palestre abbandonate, da officine a ponti ferroviari.

Definito dal *The Guardian* come "la più brillante compagnia britannica di teatro sperimentale", il gruppo Forced Entertainment, nato nel 1984, è formato da sei artisti guidati dal regista e drammaturgo Tim Etchells. Inizialmente concentrato su performance teatrali, il lavoro di Forced comprende anche lavori, presentati in tutto il mondo, legati al teatro, all'installazione, al video e ai media digitali. I temi ricorrenti sono la vita nelle città, l'identità e le politiche sessuali, le relazioni tra l'esperienza vissuta e le immagini della cultura dei media, la natura del linguaggio, l'attrattiva del caos, il desiderio di ordine e la necessità di confessarsi. Un approccio è rigoroso e allo stesso tempo ibrido ed eclettico attraverso cui la compagnia cerca continuamente di trovare nuove forme di teatro e performance con le quali poter descrivere la vita urbana contemporanea. Si tratta di una creazione di gruppo, risultato di lunghi mesi di improvvisazione e discussione sul teatro, sul cinema, sulla cultura musicale, sulla letteratura e sull'arte. Sebbene i progetti di Forced Entertainment siano immediatamente riconoscibili, non vi sono regole precise di forma: alcuni progetti prevedono una grande quantità di testo, altri non ne hanno, alcuni sono energici e caotici, altri sono concentrati e minimalisti. Molte performance hanno una struttura a collage, combinando materiali provenienti da generi e sorgenti differenti in strutture fluide o disgregate, altri lavori giocano sulla lentezza di semplici azioni, spremendo l'ultima goccia di significato da una fonte all'apparenza poco promettente. Considerato come uno dei gruppi di performance più importanti in Europa, Forced esplora le possibilità del teatro, le sue attrattive, le sfide e le sorprese.

Tiago Guedes (Portogallo)
Um solo

ideazione, interpretazione, spazio scenico
Tiago Guedes

coproduzione Bomba Suicida, Festival Danças
na Cidade
produzione esecutiva RE. AL
si ringrazia
Martim Pedroso, Ricardo Matos Cabo,
Zdb Gallery, Danças na Cidade

prima nazionale

Um solo funziona come una camera d'eco dove Tiago Guedes aspetta e accoglie lo spettatore. In questo spazio condiviso i suoi gesti, isolati dal resto, sembrano esprimere una voce interiore, deviata dagli oggetti che utilizza. Gli oggetti sono misteriosi proprio perché sono muti: abusarne significa disturbare gli equilibri della loro funzione, aprendo la possibilità di creare nuovi significati, svelandone usi inimmaginabili. Significa anche aprire una breccia in questo silenzio che li trasforma, rivelando quanto non appariva nella loro modalità funzionale.

"La mia casa è il mio solo rifugio. Quante volte devo scappare dalla paura delle strade, della folla, del traffico, delle vecchie signore, dei bambini e soprattutto dell'*io* sociale, che così spesso mi allontana da ciò che sono veramente? Il limite del mio *territorio* è tra queste quattro mura, la mia protezione dalle avversità del quotidiano, dalla falsità che non posso controllare, dalle ipocrisie del 'far credere'. Nel mio spazio posso diventare ciò che veramente sono, senza costrizioni morali o sociali. E se alla fine mi rendo conto che tutto può accadere e accade, la spontaneità con cui avviene è la prova che niente e nessuno in questo spazio può fermarmi. In che modo la privacy rivela il mio vero essere? Come posso spiegare che le cose sorprendenti accadono quando sono da solo e non posso prevederle? Perché mi prendo cura di questo confine tra territori che in fondo è il confine tra due personalità?
'La vita privata non è una realtà naturale. È una realtà storica costruita in modo differente dalle società. Non esiste una vita privata chiusa in se stessa, ma una sequenza di azioni umane che mutano tra le regioni pubbliche e private delle nostre vite. La crescente differenziazione tra sfera pubblica e privata nell'intera società, cambia la vita privata e pubblica. L'una e l'altra non evolvono nella stessa maniera, non ricoprono gli stessi ruoli. I loro confini si spostano e si rimodellano, la loro natura si trasforma' (Antoine Prost). In che modo la privacy rivela il mio vero essere?"

Tiago Guedes

Tiago Guedes è nato a Leiria nel 1978, si diploma in Performance alla Lisbon Dance School di Lisbona; integra la sua formazione con numerosi workshop di danza contemporanea con Meg Stuart, Jonathan Burrows, Thomas Lehmen, João Fideiro, Peter Michael Dietz, Sofia Neupart e di teatro con João Garcia Miguel e Luis Castro. Partecipa a *Oui c'est moi* di David Miguel (Festival X, 2001), *Notas para um espectàculo invisivel* di Miguel Pereira (Teatro Nacional D.Maria II, 2001), *La vida sigue igual* di André Murraças (Palàcio Marim Olhão, Lisbona, 2002), *Study* di Alice Chauchat (Festival Danças na Cidade 2002), *Be sex cabaret* di Francisco Camacho e Miguel Abreu (Teatro Maria Matos, 2002) e *O Poço* di Aldara Bizarro (Centro Culturale di Belém, 2003). Comincia il suo percorso come coreografo nel 2000 con lo spettacolo *Transformer man* (Teatro Taborda, Lisbona). Nel 2001 riceve il premio Giovani Creatori assegnato dal Clube Português de Artes e Ideias per il suo spettacolo *Em caso de acidente* presentato al Teatro Municipale Maria Matos. Nel 2002 crea *Um solo*, presentato all'interno del festival Danças na Cidade di Lisbona nella sezione "Encontros Imediatos", dove riceve il premio del pubblico come miglior spettacolo, e poi a Palmela, Chaves, Santa Maria da Feira, Coimbra, Oporto, Sintra, Lille e Atene. Nel 2003 realizza l'assolo *Materiais diversos*, presentato in anteprima al Teatro Nacional D. Maria II a Lisbona, e realizza un laboratorio per bambini, commissionato dal Centro Pedagogico del Centro Culturale di Belèm e dal Balletteatro Escola Profissional do Porto.

I Sacchi di Sabbia
Tràgos
atto unico con comica finale

ideazione di Giovanni Guerrieri
con la collaborazione di Giulia Gallo,
Enzo Illiano, Gabriele Carli, Andrea Lancioni
con Gabriele Carli, Giulia Gallo,
Giovanni Guerrieri, Enzo Illiano

in collaborazione con Santarcangelo dei Teatri,
Santandrea Teatro di Pisa
con il sostegno della Regione Toscana

prima assoluta

"La vita e i suoi scricchiolii, i suoi piccoli affanni, la sua pesantezza, la sua involontaria comicità. La vita come in un film di Jacques Tati. Un salotto, un nucleo familiare stralunato, gente che mangia, parla, guarda la tv. Gente tanto compressa da sembrare 'bidimensionale'. Tic, goffi tentativi di liberarsi dalla routine, desideri mancati: questa è la loro sostanza. La sostanza di cui sono fatti gli incubi. Vorrebbero danzare come nei film americani degli anni Quaranta, danzare, danzare spensierati e belli. Vorrebbero assomigliare ai loro divi-divinità. Vorrebbero. Ciascuno a suo modo, vorrebbero. Questo è il dilemma. I rumori che goffamente producono sono la colonna sonora della loro vita.
Stesso luogo più tardi. Stessi personaggi. Fine del mondo e dei sogni. Abramo e Isacco. Si muore dal ridere. Fine dello spettacolo."

I Sacchi di Sabbia

Conversazione con Giovanni Guerrieri
a cura di Goffredo Fofi

L'apprendistato dei Sacchi di Sabbia è stato lungo e difficoltoso, anche se abbastanza tipico: scene di strada in medievale maccheronico, comiche scanzonate, animazione nelle scuole e altre abituali committenze, e poi qualcosa di più azzardato, che arriva a definirsi in due spettacoli che sembrano l'uno il seguito dell'altro: Orfeo. Il respiro, *variazione quasi muta sul tema di Orfeo e Euridice, poi* G, *dove ritroviamo i due personaggi di* Orfeo *(tu e Giulia), sprofondati in un Ade quotidiano, che ha assunto le sembianze di uno spettrale salottino borghese.*
Da dove nasce l'esigenza di questo cambiamento, o di questa maturazione, che è anche dal giocoso all'adulto, pur non rinunciando alla variazione lievemente umoristica?

Forse anche i nostri primi approcci nascondevano un'insofferenza verso il comico: il comico televisivo, cabarettistico, quello della gag a tutti i costi. Maturavamo un'insofferenza all'intrattenimento, la tendenza a decostruire la gag, a trasformarla in lapsus, a raggelarla. Più che di passaggio dal giocoso all'adulto, io parlerei di passaggio dallo "scherzo" al "gioco".

*Nel rivisitare Orfeo c'era una sconsolatezza, una malinconia, una coscienza dell'*echec, *del fallimento: una sorta di malinconia senza disperazione (e senza nessuna esagitazione). Anche* G *finisce male, senza tragedia, nella tristezza del non realizzato e del prevedibile programmato da altri e altrove, per noi. Questa malinconia è un vostro segno definitivo, o solo il vostro attuale punto di arrivo?*

È difficile dirlo. Comunque è una dimensione curiosa, triste, fragile. Anche comicissima. È un po' come ci sentiamo e quello che pensiamo dei nostri tentativi, goffi e fragili, di resistenza.

Dire con leggerezza la comune alienazione è forse il vostro progetto più ambizioso, mostrare squisitamente la goffaggine, divertire cercando "il sorriso con pensiero" e non la dimentica risata sbracata dei cretini dentro e fuori la scatoletta della tv.

Il comico entra nel nostro lavoro snaturandosi, perdendo definizione. Continuiamo a utilizzare certi meccanismi nel tentativo di deterritorializzarli. Chi assiste ai nostri ultimi spettacoli dovrebbe intuire di trovarsi di fronte a qualcosa che conosce perfettamente, ma al tempo stesso dovrebbe avvertire la sensazione che qualcosa non sta andando per il verso giusto. La gag ha una forma chiara, è una forma chiara. Tutti la riconoscono: snaturarla significa ridurla a qualcos'altro, senza però trasformarla, lasciarla in bilico.

Come definiresti la gag in G *? Mentre in te e Giulia, nei vostri personaggi intendo, si avverte molto la continuità con* Orfeo. Il respiro, *Enzo e Gabriele sembrano amplificare la loro natura comica: si sono trasformati in un importuno (figlio?) napoletano seguito da un importuno santo che intervengono e interrompono, idioti e stralunati...*

G è uno spettacolo sul tema del quotidiano vissuto come affanno. A costruire le gag, a definirne la forma, sono i piccoli rumori quotidiani prodotti dall'*urto* dei protagonisti con gli oggetti che li circondano, rumori che finiscono per diventare le colonne sonore delle loro squallide vite. Tutto è microscopico, vissuto sottotono. L'uomo e la donna, che assomigliano molto a Orfeo e Euridice del nostro precedente lavoro, vivacchiano condannati a sgranocchiare snack e a fissare in tv la decadente immagine del loro consumato sogno americano. È il loro Ade. L'altra coppia è invece più rumorosa: è composta da un altro membro della famiglia (un figlio, un fratello…) a cui è comparso un santo protettore con cui litiga continuamente. Questa presenza è decisamente più comica, nasce con l'intento di inserire un elemento più chiassoso, un'altra tipologia di rumore, e al tempo stesso presentare un modo diverso, più credulone e superstizioso, di vivere i propri desideri.

Poi c'è Tràgos *che sembra quasi il completamento bizzarro di un'ideale trilogia.*

L'idea di partenza era di costruire una trilogia della quotidianità, tre atti unici che affrontassero vari aspetti del vivere quotidiano. Lentamente si è messa a fuoco una sorta di famiglia esemplare alle prese con situazioni diverse: in *Orfeo. Il respiro* il tema era il lutto, in *G* la noia...
Abbiamo cominciato a mettere in piedi una terza *pièce* sul tema del capro espiatorio usando come mito di riferimento quello biblico del Sacrificio di Isacco. Dopodiché si è deciso di mescolare il tutto, di riprovare un montaggio dei tre pezzi in un unico spettacolo che avesse senso per noi. Ne è nato *Tràgos*, costituito da due parti separate da un piccolo intervallo: la prima è *G* nella sua interezza, mentre la seconda è una sorta di comica assurdamente espressionista in cui confluiscono elementi di *Orfeo* e gli stessi personaggi mille anni dopo (o domani, o cento anni fa), un incubo postatomico...

*Siete partiti da Feo Belcari per quest'ultima parte (*tràgos *significa capro), quindi da una sacra rappresentazione di matrice medioevale. Il tema di questo testo (da quanto tempo non si rappresenta più Feo Belcari? Nemmeno a San Miniato!) è quello appunto del capro espiatorio, rivisitato con così tanta forza, in anni recenti, da un grande filosofo-antropologo-teologo-critico letterario come René Girard (che al teatro ha dedicato un magistrale studio su Shakespeare). In cosa vi è servito Girard? Qual è la vostra idea del capro espiatorio? Quale attualità ne vedete?*

L'analisi di Girard è di una lucidità sconcertante: nei miti fondatori è una vittima a passare per responsabile delle sciagure pubbliche, ed è questa stessa vittima con la sua morte violenta a riportare l'ordine, ad incarnarlo. Dietro ogni mitologia si nasconde una morte violenta reale, un delitto fondatore che i miti, attraverso un meccanismo censorio, trasformano in necessario al quieto vivere della comunità. Svelare questo meccanismo significa rinfacciare all'umanità la propria disumanità. Lo spettatore, che ha lasciato i nostri personaggi nella prima parte, ora li ritrova in una dimensione ancora più apocalittica, dove di umano non c'è veramente più nulla. L'unica cosa che pare sopravvivere è proprio il meccanismo del capro, la parte peggiore, l'eredità più vergognosa: c'è il Dio (che qui è il Santo) che ripete, sulla falsariga del mito biblico, la richiesta del supremo sacrificio, recitando un antichissimo copione, ci sono i carnefici, c'è una vittima sacrificale...
Ne viene fuori un gioco crudelissimo, la cui unica vittima è il futuro.

I Sacchi di Sabbia sono un giovane gruppo tosco-napoletano di "comici dell'arte", formatosi a Pisa nel 1994. Il gruppo è oggi molto attivo sul piano della pedagogia e altrettanto determinato nella reinvenzione di una scena popolare contemporanea. Nel '96 debutta *Riccardo III, Buckinhàm e a' malafemmena*, presentato nello stesso anno a Santarcangelo. Nel '98, nell'ambito del festival di Volterrateatro, nasce lo studio su Faust, *Pauperis oratorium Christi*, spettacolo segnalato dalla critica al progetto Eti "Il debutto di Amleto", nel 2001. Il gruppo realizza nel '99, in collaborazione con Santandrea Teatro, uno spettacolo itinerante per la città, *Il conte, il santo e il musico*, da cui nasce *Il teatrino di San Ranieri*. Nel 2002 debutta *Orfeo. Il respiro*, spettacolo sulla figura di un Orfeo inquieto ed evanescente che riceve la nomination al Premio Ubu. Nel 2003 la compagnia realizza *G*, spettacolo sulla "gravità" del quotidiano. *Tràgos* rappresenta la sintesi e la chiusura di questo percorso triennale.

Kinkaleri
I Cenci/Spettacolo

progetto e realizzazione Kinkaleri

produzione Kunsten Festival des Arts,
Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine St. Denis, Santarcangelo dei Teatri,
Kinkaleri
in collaborazione con Teatro Studio di Scandicci,
Xing
con il sostegno di Ministero dei Beni e delle Attività Culturali - Dipartimento dello spettacolo,
Regione Toscana

prima nazionale

"Artaud, *I Cenci* in particolare, sono scelti non come materiale da mettere in scena ma come fallimento di un intento e più in generale nell'impossibilità di essere altro da sé: senza il possesso di sé. Più che un testo da tradurre sulla scena, uno sprofondamento dentro a un titolo che trascende se stesso per diventare cronaca teatrale e fatto biografico carico di considerazioni. Tolto il primo strato di epidermide, resta da dire che il nostro rapporto con la scena non riguarderà il dato biografico, non è la sua vita che ci interessa ma le condizioni culturali di accettazione dell'opera che Artaud ha aperto. Non è necessaria una 'fedeltà' ad Artaud e non ci sono motivi per disegnare alberi genealogici compilando elenchi di chi e cosa sia stato più vicino al pazzo, di chi abbia rispettato le regole: la crudeltà, la peste, l'immediatezza, il rito, la politica, il doppio, la vita, il teatro, il corpo e gli organi. Lasciamo da parte i metodi. L'unica cosa che resta è una tensione utopica esistenziale e filosofica che rende indivisibile il soggetto dalle sue manifestazioni, dalle sue esposizioni, che tratta la vita dunque non come evidenza della cronaca, del quotidiano, della spontaneità, ma nella sua dissociazione di anima-animale e la morte. L'esperienza del fallimento che Artaud sperimenta è legata al subire il giudizio da parte della critica e del pubblico. Esistere nella legittimazione altrui. Intollerabile condizione per chi nello squilibrio, nella dissociazione tra sé e sé, ha sempre vissuto non potendo fare altro. Saltano dei rapporti, con il pubblico prima di tutto, con chi decreta cioè la riuscita o meno di un'opera. Di cosa si parla?'
'I love you', 'I need you'. Ok.
Considerare *I Cenci/Spettacolo* come tassello finale di un'immaginaria trilogia che parte da *My love for you will never die* e prosegue con *<Otto>* è stata una constatazione: entrambi i lavori intaccano dei limiti, in modo anche abbastanza disincantato. Discendere da uno all'altro significa anche riflettere sul nostro percorso biografico e di sperimentazione con la scena, su cosa voglia dire per noi produrre degli oggetti, soprattutto da un punto di vista *politico*, cioè in stretta relazione col mondo contemporaneo. Artaud ci appare come quel tassello necessario per chiudere un discorso, nel momento in cui appunto il rapporto tra la vita e l'arte diventa diretto. Prendersi il lusso del tempo per porsi delle domande sul proprio lavoro, questo è stato per noi il percorso tracciato da questi tre spettacoli; giungere al limite effettivo di una rappresentazione dal vivo e su quale valore possa avere oggi, visto che prevale un'idea di rappresentazione, di regia, all'insegna di un rapporto di lavoro salariato determinato o indeterminato. E il sistema spettacolare è diventato habitat e l'immaginario si compatta in rappresentazione continua, fin negli interstizi; l'inutilità del teatro e contemporaneamente la sua ultima necessità. Tutto questo non deve essere percepito come un depistaggio: si dichiara un dato di partenza per proseguire in un processo di messa in discussione della scena."

"Ormai lo sai. A partire da questo istante non mi hai mai visto, non mi conosci, non sai chi sono, io non ho parlato con te e non ti ho detto niente, per te non ho volto né voce né respiro né nome, neppure nuca o schiena. Di giorno o in notturna poco importa. Non c'è stata conversazione tra noi, tanto meno questo incontro, quel che accade qui davanti ai tuoi occhi non è successo, nulla si è verificato, né questi movimenti li hai visti perché non li ho fatti, né queste parole le hai sentite perché non le ho pronunciate. E se anche le sentissi ora, io non le ho dette. Sarebbe meglio abbandonare la consuetudine e lasciare che le cose passino e basta. E dopo oramai si addormentino tranquille."

Kinkaleri

Kinkaleri nasce nel 1995 come raggruppamento di formati e mezzi in bilico nel tentativo. I sei componenti – Matteo Bambi, Luca Camilletti, Massimo Conti, Marco Mazzoni, Gina Monaco, Cristina Rizzo – hanno unito le loro esperienze e i loro studi precedenti maturati in vari campi, con l'intenzione di realizzare dei progetti specifici di cui curano la progettazione, l'ideazione, la drammaturgia, la distribuzione e la gestione.
Tutte le produzioni trovano un centro comune in un linguaggio che impasta le lingue e le rende straniere a se stesse per poi ridefinirsi in altro luogo; una ricerca indirizzata verso una qualità del fare che privilegia l'innovazione, l'interazione tra linguaggi originali attraverso la sperimentazione di diverse modalità di esposizione. Kinkaleri, oltre a spettacoli, ha realizzato numerosi progetti installativi e performativi in situazioni e spazi specifici. Nel 2002 riceve il Premio Lo Straniero "Scommesse per il futuro" e il Premio Ubu per *<Otto>* come miglior spettacolo di teatrodanza dell'anno.
Nel 2003 Kinkaleri ha presentato al festival di Santarcangelo dei Teatri la seconda tappa del *Progetto I Cenci* costituito da tre movimenti di "avvicinamento programmaticamente a perdere".

LaLut
PPP
Passaggio per Pianoforte e Piuma

testo e regia di Filippo De Dominicis
liberamente ispirato all'opera
di Pier Paolo Pasolini
con Gianni Berardino, Andrea Carnevale,
Ugo Giulio Lurini, Marta Mantovani,
Francesco Pennacchia, Silvia Signorini
e con la voce di Francesco Leonetti
musiche composte ed eseguite da
Stefano Jacoviello
allestimento scenico e illuminotecnico di Silvia Bindi
costumi di Marco Caboni
video di Barbara Castelli e Filippo De Dominicis
con Vasile Dinica, Iole Lorizio, Lorenzo Mori
direzione di produzione Gianni Berardino
organizzazione e ufficio stampa Elena Tedde

produzione LaLut
nell'ambito del progetto europeo "Il viaggio di
Edgar Walpor" Programma Cultura 2000,
promosso per l'Italia dall'Università di Siena,
dal Comune di Siena e dal Festival della Val
d'Orcia e di Montalcino
con il contributo di Fondazione Monte dei Paschi
di Siena e Provincia di Siena

anteprima

"L'opera di Pier Paolo Pasolini ci tocca soprattutto per la violenza del conflitto fra adesione appassionata al reale e distanza critica dalle sue forme. La sua forza nasce dallo strabismo intellettuale e poetico che la percorre: un occhio al cielo e uno alla terra. La nostra ricerca si è svolta in tre tappe. Nella prima abbiamo costruito quattro figure 'morenti', ombre tragiche dell'immaginario moderno: un prete pop, una sposa rinchiusa, un becchino poeta, un politico agonizzante (*PPP1 Patetica Performance Popolare*, presentato ad aprile dell'anno passato al Palazzo delle Papesse di Siena). Nella seconda tappa abbiamo lavorato su altre quattro figure, due maschili e due femminili: Opale e Cannafoglia, gli uomini, sono immagini allegoriche di due forme d'amore, quello per le parole e quello per le cose; Piumetta e Alida, le donne, sono una l'immagine della veggenza, bambina senza tempo che abita la terra senza appartenerle, la seconda una madre antica e popolare (*Ritornello - PPP2 Poetica Parabola Popolare*, presentato nel giugno scorso in antichi borghi di campagna e altri spazi non teatrali).
Da questi materiali nasce la tappa conclusiva (*PPP Passaggio per Pianoforte e Piuma*), strutturata come un trittico. Il primo quadro (la Luce) presenta la figura di Piumetta. Creatura luminale in cui convivono origine terrena e destino immaginario, Piumetta sogna lo spettacolo che prende forma alle sue spalle sotto la regia conflittuale di due figure angeliche: Polis e Tetis. Polis organizza il secondo quadro (la Vita) attraverso un gioco metateatrale in cui, come un burattinaio, racconta la storia di Piumetta, Alida, Opale e Cannafoglia. Tetis è invece un regista crudele che, nel terzo quadro (la Morte), volge il sogno in incubo trasformando Piumetta in una sposa folle, Cannafoglia in un becchino, Alida in una madre dolorosa, Opale in un politico. Ma sia il sogno che l'incubo avvengono in teatro, luogo sospeso dove 'essere vivi o essere morti è la stessa cosa'."

Filippo De Dominicis

LaLut, centro di ricerca e produzione teatrale, nasce nel 1995 per iniziativa di un gruppo di studenti dell'Università di Siena del corso di Storia del Teatro. Dal 2000 il gruppo sviluppa una propria attività di ricerca teatrale realizzando un progetto sull'impossibilità del tragico che ha portato alla messinscena nel 2001 di *Sysiphus* di Angelo Romagnoli, *Conversazione con l'uomo nell'armadio* di Giuliano Lenzi, *Lo specchio e la luna* e *Interno 6* di Filippo De Dominicis, e nel 2002 di *Fate* di Filippo De Dominicis. Contemporaneamente la compagnia porta avanti un altro progetto di ricerca sulla visione e la follia, realizzando, tra il 2001 e il 2003 con la regia di Giuliano Lenzi, *La morte del cherubino* da Franco Fortini, *Pazzi* di Luigi Maccione Rodriguez e *Orfeo emerso* da Jack Kerouac. Nel 2003 prendono l'avvio due nuovi progetti: uno su teatro e scienza, all'interno del quale vengono realizzati *Euridice* di Marco Caboni e *Dalle stelle* di Silvia Calamai con la regia di Marta Mantovani, mentre il secondo è incentrato su Pier Paolo Pasolini ed è inserito nel progetto europeo "Il viaggio di Edgar Walpor - uomo con le valigie". LaLut collabora inoltre con il Palazzo delle Papesse-Centro Arte Contemporanea, con il Museo per Bambini di Siena sperimentando forme di spettacolo finalizzate alla didattica dell'arte e conduce laboratori in ambito psichiatrico.

Masque
Davai
Poema ad incastro

regia di Lorenzo Bazzocchi
assistente Catia Gatelli
con
Eleonora Sedioli, Andrea Basti,
Olivier Caumont, Daniela Marcello,
Vincenzo Schino, Mario Cossu, Eva Geatti,
Paolo Carbone, Claudia Angrisani,
Claudia Roselli, Federica Cangini,
Tihana Maravic, Benedetta Guidi,
Anna Maria Andrei, Mauro Masini,
Lorenzo Bazzocchi, Adele Debegnak,
Eugenio Debegnak,
partecipanti ai laboratori
Giordano Giorgi, Ilaria Lorusso,
Maria Elena Renda
e con i partecipanti al laboratorio
"Il volume delle cose" svolto a Santarcangelo
architetture e ambienti Lorenzo Bazzocchi,
Eleonora Sedioli, Andrea Basti
assistenti Daniela Marcello, Vincenzo Schino
icone Manuela Savioli, Lia Pari
il fonditore Massimo Fraternali,
Studio d'arte M8, Sassocorvaro
sonorizzazioni e fonica Mirko Fabbri,
Raffaele Bassetti, Cosabeat
tecnica Istituto Bildungsmarkt e.V.,
Vulkan gGmbH, Berlino
costumi Mood Indigo, Bologna
organizzazione Catia Gatelli,
Mariaconcetta Mercuri
assistente Claudia Roselli, Alessandro Scarano
in collaborazione con Eugenio Debegnak; Istituto Bildungsmarkt e.V. - Vulkan gGmbH, Berlino; Alessandro Scarano, Scuola Civica Paolo Grassi, Milano
coproduzione Masque e Santarcangelo dei Teatri
con il contributo di Ministero per i Beni e le Attività Culturali

si ringraziano
Massimo Sassi; Roberto Cambi; Fonderia Franco Fabi, Forlì; Betti attrezzature per panifici e pasticcerie, Forlì; Fonderia Morri, San Marino; Fratelli Acquarelli, rottami di ferro, Campiano, Ravenna; Sesto Guidi, rottami metallici, Forlì; Rally team azzurrorosa, Mirco Bettini, Miria Amadori

un particolare ringraziamento a Marinelli
Pontificia Fonderia di Campane, Agnone

prima assoluta

Traiettorie di avvicinamento a Davai
Avanti
Davai ("avanti", in russo) è un progetto nato dall'incontro tra la compagnia Masque e Santarcangelo dei Teatri, dal desiderio condiviso di creare un accadimento che eccedesse i confini dello spettacolo teatrale per farsi immagine visibile del pensiero e dell'azione di un festival e di una compagnia.
Il progetto, suddiviso in tre fasi, ha avuto inizio in aprile, con un laboratorio attoriale nella sede della compagnia a Forlì (*intuizione delle proporzioni*), e prosegue a Santarcangelo con una seconda tappa laboratoriale (*il volume delle cose*), per concludersi con una apertura al pubblico (*ritmi percepibili all'occhio*), a cui prenderanno parte gli attori incontrati nel corso dei laboratori. Non si tratta di uno spettacolo replicabile, quanto di un'azione che si sviluppa e si compie sotto lo sguardo complice di un pubblico accuratamente accolto e condotto all'interno del lavoro.
La drammaturgia di *Davai* è ispirata al film *Andrej Rublëv* di Andrej Tarkovskij: è la storia del pittore di icone russo *Rublëv* che, in un momento di forte crisi creativa, intraprende un lungo viaggio, e del suo incontro con Boris, un ragazzino scampato alla peste che, per aver salva la vita, si è avventurato nell'impresa folle di costruire una grande campana, dichiarando di possederne il segreto che invece ignora. Il progetto di Masque si concluderà con la fusione di una vera campana, che verrà issata in piazza a chiusura del festival e regalata al paese di Santarcangelo.

Il rischio
Nel film di Tarkovskij, Boris affronta l'impresa della costruzione della campana ben consapevole della posta in gioco: l'eventuale fallimento dell'avventura sarà pagato con la sua stessa vita.
In *Davai* la dimensione del rischio è data dall'affrontare una situazione non programmabile (il laboratorio con gli attori-fonditori, la fusione all'aperto della campana – modalità originaria, non più praticata neanche dai fonditori di professione –, la relazione con gli spettatori...), e insieme dalla scelta di una modalità produttiva assolutamente folle, antieconomica, felicemente incosciente dei tempi e dei modi imposti dal sistema teatrale.

Il fuoco, o l'abbandono
Una delle linee guida del film di Tarkovskij è l'abbandono: la progressiva perdita di senso del proprio fare artistico, ma anche il costante lasciare una strada per un'altra, l'andare incontro al cambiamento con docilità.
È qualcosa di molto legato al tema della campana, del cambiamento che genera il passaggio di stato, da liquido a solido, del bronzo: il fuoco, quando aggredisce un elemento, lo fa penetrando nelle sue crepe, nelle ferite che esso gli offre e così facendo lo spacca, per poi ridurlo a leggerissima cenere.
In questo senso il fuoco è il portatore dell'abbandono, colui che fa crepare la forza e la trasforma in debolezza, perché, come viene detto nell'altro capolavoro di Tarkovskij, *Stalker*, "debolezza è potenza e forza è niente".
È la condizione dell'abbandono in sé che sembra portare l'energia per poter essere sulla scena. È la coscienza dell'inutilità della potenza e della vitalità della debolezza a dare anima a un operare incessante e ineffabile. Quale può essere il rapporto tra la lotta degli uomini, la loro resistenza e il teatro?

L'istinto, la necessità, la vita
Rublëv e Boris seguono un istinto che si rivela, per entrambi, istinto di sopravvivenza. Masque si espone in *Davai* a una verità, studiando come lavora un fabbro, come vuole essere trattato il bronzo, e andando incontro al senso del fare un'esperienza: la fusione della campana nella sua modalità originaria, che nessuno sa insegnare e che non può essere appresa che attraverso la sua pratica.

"Forse dal punto di vista strettamente formale quest'opera che sta nascendo potrà essere l'espressione più incisiva che finora abbiamo trovato della nostra visione del teatro, e di come sentiamo che il teatro non possa essere separato dalla vita: per noi, ancora una volta, è molto più reale quella che viviamo sulla scena di quanto possano esserlo le nostre vite."

Masque

Masque nasce nel 1991 come "teatro delle architetture" per opera di Lorenzo Bazzocchi, ingegnere, e Catia Gatelli, sociologa. Masque indaga nel tempo i rapporti con il video *I vapori della sposa* ('98), il tema dell'identità e dell'alterità nello spettacolo *Coefficiente di fragilità* ('94), ispirato all'opera di Marcel Duchamp, la relazione tra teatro e scienza in *Omaggio a Nikola Tesla* (2001). *Postanovscik*, l'ultimo lavoro realizzato nel 2003, è ispirato al film *Stalker* di Andrei Tarkovskji.
Dal 1994 Masque promuove e organizza il festival Crisalide a cui hanno partecipato artisti e studiosi fra cui Thierry Salmon, Societas Raffaello Sanzio, Fanny & Alexander, Motus, Egum Teatro, Kinkaleri, Accademia degli Artefatti, Francois Tanguy, Raimondo Guarino, Antonio Caronia e Antonio Attisani.

Per il progetto *Davai* Masque collabora con Bildungsmarkt e.V. - Vulkan gGmbH di Berlino, istituto di formazione professionale con un corso per "event technicians" il cui obiettivo è quello di dare un orientamento progettuale che prevede anche stage all'estero finanziati nell'ambito del Progetto Leonardo della Comunità Europea. La prima esperienza in tal senso si è svolta lo scorso anno in Italia con la compagnia Masque per il festival Crisalide 2003 a cui hanno partecipato quindici studenti. In occasione del festival di Santarcangelo dei Teatri, venti studenti ripeteranno l'esperienza con Masque e parteciperanno al progetto *Davai*: Nicole Boehlke, Steffen Dudas, Stefan Foerster, Johannes Gierth, Sven Gloeditzsch, Tobias Grause, Andreas Kasek, Oleg Neumann, Hagen Runkewitz, Carsten Schindler, Thomas Schmidt, Lukacz Tatara, Nathalie Westphal, Maxim Astor, Monique Kruemmel, Christian Fischer, Tina Westland; cuochi: Olesa Durneva, Natalya Gucenko, Benjamin Heyde; coordinatori: Gerd Brueck, Ingo Wolf, Jonas Grigoleit, Burghard Achtenberg.

Motus
L'ospite

di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò
tratto dal romanzo *Teorema*
di Pier Paolo Pasolini
con Catia Dalla Muta, Dany Greggio,
Franck Provvedi, Daniele Quadrelli,
Caterina Silva, Emanuela Villagrossi
cura delle parole Daniela Nicolò
cura dei suoni Enrico Casagrande
consulenza letteraria Luca Scarlini
riprese Daniela Nicolò, Simona Diacci
montaggio video Simona Diacci,
Enrico Casagrande
motion graphic p-bart.com
video contribution engineering Giovanni Ghirelli
progetto scenico Fabio Ferrini
costruzione scenografica Plastikart
di Istvan Zimmermann & Amoroso
responsabile tecnico Michele Altana
fonica Carlo Bottos, Marco Giovannetti
progettazione luci Gwendal Malard
costumi Ennio Capasa per Costume National
fotografie Federica Giorgetti
ufficio stampa e promozione Sandra Angelini
in collaborazione con Giorgio Andriani
direzione di produzione e amministrazione
Marco Galluzzi in collaborazione con Cronopios
logistica Roberta Celati

Produzione Motus e Théâtre National
de Bretagne, Rennes
in collaborazione con Santarcangelo dei Teatri e
La Ferme du Buisson - Scène National de Marne-La-Vallée
e con Teatro Sanzio di Urbino,
Teatro Lauro Rossi di Macerata e Amat
e il sostegno di Provincia di Rimini,
Regione Emilia Romagna

prima nazionale

"Siamo stati dentro il Sahara, con telecamere e super 8, sullo straordinario lago salato Chott El Jerid: duecento chilometri di vuoto, solo la linea dell'orizzonte. Bianco e cielo. Nulla. Era necessario andare, essere un po' nel deserto, prima di affondare nell'ultima fase di questo percorso di lavoro lungo quasi due anni.
Ogni spettacolo è sempre preceduto da un viaggio: Los Angeles e i deserti americani per *Rooms* e ora il Sahara e le periferie tunisine, dopo quelle napoletane, romane, e la nebbia della bassa Pianura Padana per *L'ospite*. Un viaggio in automobile, con tre telecamere che registrano in sincrono il paesaggio in movimento dal cruscotto, ricomponendolo poi in un grande trittico-cinetico-documentario.
Come un viaggio del resto è andare fra le parole, i dati e gli 'appunti' di quel 'poeta di cose' che è Pier Paolo Pasolini: occorre lasciarsi trasportare, lasciarsi in qualche modo possedere... E ciò lentamente è avvenuto: Pasolini, il vero 'ospite', ci ha invaso.
La sollecitazione originaria proviene dal misterioso personaggio-protagonista di *Teorema*, opera del 1968 dalla natura anfibia: '*Teorema* è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film)'. E proprio questa duplicità, fra cinema e letteratura, continua a ossessionare Motus.
Ci ha colpito poi l'atmosfera provocatoria e profetica del testo, così terribilmente attuale per il continuo interrogarsi sull'inconsistenza della vita borghese. 'Mai l'Italia fu più odiosa. (...) Sì, anche il comunista è borghese. Questa è ormai la forma razziale dell'umanità.' (1966). È di quei giorni la scelta radicale di iniziare a scrivere di situazioni borghesi, personaggi secondo Pasolini odiosi, ('ripugnanti', li definisce nella lettera a Moravia in appendice a *Petrolio*). Ma non era la borghesia nella sua attualità che poteva descrivere, aveva bisogno di un trauma che spogliasse i personaggi delle loro inossidabili certezze: questo 'scandalo' lo provoca mettendo il borghese a confronto con il senso del sacro, anzi creando un corto circuito fra santità e attualità.
Il tema della crisi e della 'banalità del male' nel quotidiano, dentro il 'nuovo totalitarismo consumistico', è stato fulcro di tutto il progetto Rooms, dove nelle analisi della borghesia attuate in chiave cinico-ironica da DeLillo, (e in altra forma da Genet), l'elemento traumatico era il compiere un atto estremo, come l'omicidio, o la devianza, per 'guadagnare credito vitale', per superare la paura della morte. In Pasolini la prospettiva si rovescia: è l'avvento di un fatto scandaloso esterno, quale l'irruzione dell'ospite, o una visitazione angelica, come in *Petrolio*, a provocare lo svelamento, la frattura, l'umiliazione. Abbiamo tentato dunque un percorso trasversale, che si estende anche ad altre opere in cui si manifesta questo elemento sacrale-distruttivo, come *Porcile*, *San Paolo* e

Petrolio – un testo teatrale, una sceneggiatura e un romanzo incompiuto –, dove il tema del deserto ritorna con persistenza allucinatoria.
Deserto come simbolo di solitudine e negazione della storia, cui l'uomo ricorre non per cercare il vuoto, ma quando scopre il vuoto dentro e intorno a sé. Ci corre in mezzo il cannibale Pierre Clementi di *Porcile*, il padre Paolo di *Teorema*, e vi si rifugia l'Apostolo Paolo, come se da quella situazione di nudità, dove i pregiudizi, i classismi sono caduti, Pasolini volesse (ri)cominciare. 'Africa, mia unica alternativa!'
Ma nei deserti d'Oriente va anche in spedizione Carlo, il protagonista di *Petrolio*, alla ricerca del nuovo 'vello d'oro', il petrolio, l'oro nero, ed è proprio nel deserto che oggi si disputa la guerra criminale per il controllo dell'intero pianeta.
'Ah miei piedi nudi, che camminate sulla sabbia del deserto…'
Abbiamo tentato un viaggio che parte da *Teorema* e giunge fino a *Petrolio*. In cerca. Un viaggio visto attraverso gli occhiali e l'automobile del padre, Paolo, che è anche San Paolo, e forse Pierpaolo… Un viaggio che dai 'mitici' anni Sessanta giunge agli anni Settanta, quando la visione pasoliniana si fa assolutamente disperata, riflesso delle oscure manovre politiche che hanno cambiato il corso della storia italiana e mondiale, a partire dall'omicidio Kennedy e anche gli eccessi, la rivoluzione sessuale, la rottura del tabù dell'incesto, non hanno più nulla di liberatorio. La sessualità acquista un segno inequivocabilmente sadiano, il Sade di una smania fredda, scientifica, ripetitiva che fa tutt'uno con la razionalità e l'ordine, inglobato nell'orrore fascista – e stragista.

Un viaggio che termina, che è interrotto dalla morte, la sola in grado di compiere il definitivo montaggio sull'inarrestabile piano sequenza della vita. Morte preceduta da un grido (…) È un urlo che vuol far sapere, in questo luogo disabitato, che io esisto, oppure, che non soltanto esisto, ma che so. È ciò che chiude *Teorema*, destinato a durare oltre ogni possibile fine. È l'urlo di Pasolini."

Motus

La compagnia Motus nasce a Rimini nel 1991 fondata da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Strutturata come nucleo di lavoro aperto alle più diversificate collaborazioni artistiche, in un ottica di mescolanza fra forme espressive, è uno dei gruppi più interessanti e attivi della nuova generazione. *L'occhio belva* ('94), ispirato a Samuel Beckett, che debutta a Verona nella "stazione frigorifera" di Interzona; *Catrame* ('96) dedicato a James Graham Ballard e ambientato all'interno di una scatola in plexiglas; *O.F. ovvero Orlando Furioso* ('98) presentato a Teatri 90 e interamente allestito su una piattaforma rotante; *Etrangeté lo sguardo azzurro* ('99) presentato a Santarcangelo dei Teatri nelle sale di Palazzo Cenci; *Orpheus Glance* (2000), dedicato a Jean Cocteau e Nick Cave; *e Visio Gloriosa* (2000) tratto dai testi di Maria Maddalen de Pazzi e di Santa Caterina da Siena, sono gli spettacoli con cui la compagnia si è imposta a livello nazionale e internazionale. Con "Room", progetto in bilico tra cinema e teatro, sono nati *Vacancy Room* (2001), *Twin Rooms* (2002) e *Splendid's*, ispirato al testo di Jean Genet (coprodotto nel 2002 da Santarcangelo dei Teatri) e allestito in suite di alberghi di lusso. *Splendid's* è anche un film (2004), coprodotto dal TTV e presentato in prima assoluta in questa edizione del festival.
Dal 2002 Motus lavora al progetto "L'ospite" dedicato a Pier Paolo Pasolini e "al suo caustico sguardo critico sul contemporaneo", da cui nascono gli spettacoli *Come un cane senza padrone* messo in scena come "prima" nel 2003 al Teatro Mercadante di Napoli nell'ambito del Progetto Petrolio curato da Mario Martone, e *L'ospite* che ha recentemente debuttato (aprile 2004) al Théâtre National de Bretagne di Rennes.

Open

"Open T.shirt, prossimità, travestimento, sosta, innesto, ambiguo, nome, buco, anonimo, vagante, superficiale, luogo per un pensiero volante.
Un incidente a basso prezzo.
Per questa volta, questa volta soltanto.
Produciamo un segno col fiato alla gola.
Sospendete il giudizio.
Questo non è mai quello che sembra.
Essere in un luogo preciso.
Una città, una densità di abitanti per
Tot km², un elenco telefonico, un gemellaggio, un festival ecc.
Indossare una maglietta.
Attraversare una piazza.
Noi non ci siamo.
Unidentified flying object.
Un lavaggio a 30°.
You won't like this, please don't look.
Un anno dopo sarà tutta un'altra cosa.
Davide Savorani, Silvano Voltolina,
Valeria Di Modica, Muna Mussie,
Cristina Rizzo, Lisa Bentini, Bibi Agosto,
Andrea Fidelio, Mimmo Allamprese,
Silvia Calderoni,
Ok. Go."

Open

Dal gennaio 2002 dieci persone di diversa biografia, regione ed esperienza decidono di incontrarsi periodicamente e privatamente.
I primi incontri attivano da subito una dinamica comune e conflittuale di domanda e riflessione sulla presenza di un corpo in "scena" e della sua possibile/impossibile rappresentazione; attraverso pratiche anomale slegate da qualsiasi pensiero metodologico o tecnico, i partecipanti mettono in atto un percorso di studio autonomo e solitario, scollegato da qualsiasi intenzione produttiva o laboratoriale.
Il progetto Open è una necessaria evoluzione rispetto al progressivo sviluppo delle ricerche.
Cominciato nel luglio 2003, come risposta ad un invito di residenza al Festival Lavori in Pelle di Alfonsine con la prima tappa Open Alfonsine; *Open* prosegue con un secondo appuntamento, *Open B*, svoltosi a novembre 2003 a Bologna presso lo spazio Raum nella rassegna Living/Room Performance organizzata da Xing.
Le costanti di *Open* sono l'assenza di un luogo-base, la mancanza di una reale gerarchia interna, la totale indipendenza dei partecipanti e l'attrazione costante verso l'esperienza di una forma.
Open è in diretta ogni volta da un luogo specifico, nominabile e caratterizzato. In diretta è l'azione che si tenta in quella particolare e sempre unica circostanza.

Open è collocato all'interno del festival Satarcangelo dei Teatri 2004, con la produzione di una t-shirt che chiunque potrà acquistare e indossare.

Ulderico Pesce
L'innaffiatore del cervello di Passannante (l'anarchico che cercò di uccidere Umberto I di Savoia)

di e con Ulderico Pesce

In un'epoca triviale e virtuale quale quella in cui viviamo non rimane forse spazio per questa storia non conclusa, paradossale e atroce. Giovanni Passannante nacque in Lucania nel 1849 da genitori nullatenenti e analfabeti e divenne "l'anarchico che cercò di uccidere Umberto I di Savoia". Come la maggior parte dei bambini di quel tempo non poté andare a scuola e fu costretto all'impiego precoce nell'agricoltura, che insieme alle carenze alimentari fece di lui un uomo brutto, basso, gobbo e sdentato. Uno zio di idee repubblicane gli impartì l'alfabeto per poi farlo "spratichir" nella lettura con gli scritti di Mazzini e Garibaldi; col risultato che a otto anni già covava istinti di rivoluzione. A ventidue anni, a Italia già unita, si dichiarò anarchico, e cominciò a lottare per la repubblica e per i diritti dei lavoratori. Fu in quel periodo che, a Salerno, Passannante aprì una trattoria dove si mangiava gratis; l'esperimento durò una settimana. Rimasto senza soldi, sprovvisto di un mestiere, andò a vivere a Napoli sotto un ponte. Il 17 novembre 1878 si attendeva proprio a Napoli l'arrivo del re Umberto I Savoia. Passannante barattò la propria giacca (era tutto ciò che possedeva) con un coltellino a lama lunga quattro dita, e irruppe fortunosamente sulla carrozza reale ferendo a una coscia Sua Maestà. Con un processo sommario Passannante venne condannato a morte; la madre e la sorella rinchiuse in un manicomio criminale; il paese di Salvia ribattezzato Savoia di Lucania. Giovanni Pascoli scrisse per protesta l'*Ode a Passannante*, manifestò per lui l'anno seguente e fu arrestato e detenuto per cinque mesi, nel carcere di Bologna; gli fecero distruggere la poesia e quindi lo assolsero con formula piena. Nel frattempo il re, temendo le insurrezioni popolari, commutò in ergastolo la pena a Passannante. La punizione fu esemplare e disumana: l'anarchico fu rinchiuso a Portoferraio sull'isola d'Elba, in una torre poi ribattezzata Torre Passannante, in una cella sotto il livello del mare, nell'oscurità totale, con al piede una catena di diciotto chili cementata dentro il muro, libero di fare solo un passo. Dopo dodici anni di totale isolamento venne dichiarato pazzo; fu condotto nottetempo in gran segreto nel manicomio criminale di Montelupo Fiorentino, dove morì nel 1910. Dopo la morte fu decapitato; il cranio e il cervello furono esposti nel Museo Criminologico di Roma, sulla scia delle idee folli di Lombroso, che aveva architettato il cavillo somatico della *fossetta occipitale mediana*: l'esserne provvisti contemplava il crimine congenito; tuttora tale tratto è piuttosto diffuso in Africa e nel sud Italia, ma grazie a questa teoria il re si poté sbarazzare di migliaia di oppositori repubblicani.
Le reliquie di Passannante si trovano ancora al Museo, dove si possono vedere per soli due euro. Nel 1998 la Regione Basilicata chiese al Ministro di Grazia e Giustizia la restituzione dei resti dell'anarchico, per la sepoltura. Una circolare dello stesso Ministero datata 1999, firmata dall'allora ministro Diliberto, riconobbe l'errore dello Stato Italiano nel trattamento inflitto a Passannante ir vita e in morte e autorizzò la rimozione dei rest per una degna sepoltura. A distanza di quattr anni nulla è ancora accaduto in tal senso e molti s chiedono il perché.
Attraverso lo spettacolo, che mira a sensibilizzare e informare sui terribili fatti avvenuti e non conclusi, s sollecita la sepoltura, nella sua terra d'origine, de resti di Passannante, anarchico e non criminale.

Ulderico Pesce si è formato presso l'Istitut Nazionale del Dramma Antico e successivamente presso la Scuola di Arte Drammatica di Mosca diretta da Anatolij Vasil'ev. Tra gli spettacoli teatrali a cui ha preso parte come attore: *Le madri*, regia di Giancarlo Sbragia; *L'Antigone*, regia Walter Pagliaro; *Il Tartufo*, regia di Antonio Calenda *Assassinio nella cattedrale*, regia di Gianfranco De Bosio; *Gli Acarnesi*, regia di Egisto Marcucci *Gli ultimi giorni dell'umanità*, regia di Luca Ronconi; *Ciascuno a suo modo*, regia di Anatoli Vasil'ev, *Capitan Ulisse*, regia di Erik Baranowsky ha inoltre realizzato numerose fiction televisive Ha lavorato per due anni con Gabriele Lavia, di cu é stato anche assistente alla regia per *Macbeth* ec *Edipo*. Come regista ha messo in scena *Diario ottuso* di Amelia Rosselli, *L'apparizione di Elisa* d Aldo Rosselli, *Novecento* di Alessandro Baricco e *Contadini del sud* di Rocco Scotellaro.

Societas Raffaello Sanzio
Tragedia Endogonidia
di Romeo Castellucci
V Crescita Santarcangelo
azione teatrale

regia, scene, luci e costumi di Romeo Castellucci
drammaturgia musicale e composizione vocale Chiara Guidi
traiettorie e scritture Claudia Castellucci
musiche originali Scott Gibbons
memoria video Cristiano Carloni,
Stefano Franceschetti
fotografie Luca Del Pia

organizzazione Gilda Biasini, Cosetta Nicolini
collaboratori in sede Monia Mosconi, Lena Pasqualini
amministrazione Elisa Bruno, Michela Medri

produzione del progetto
Societas Raffaello Sanzio, Cesena; Courtesy by Festival d'Avignon; Hebbel Theater, Berlin; Kunsten Festival desArts, Brussels; Bergen International Festival; Odéon, Théâtre de l'Europe con Festival d'Automne, Paris; Romaeuropa Festival;
Le Maillon-Théâtre de Strasbourg;
Lift (London International Festival of Theatre);
Théâtre des Bernardines con Théâtre du Gymnase, Marseille
in collaborazione con Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena

prima assoluta

La *V Crescita* è un'azione teatrale che fa riferimento a uno o più Episodi della *Tragedia Endogonidia*. Ogni "Crescita" sviluppa un dispositivo che permette di ampliare il prisma dei motivi drammatici di un soggetto o di un certo quadro. Ma ciò che caratterizza la *Crescita* è un'origine pratica che deriva oltre che dall'Episodio anche dal luogo dove essa si compie, e poi anche la rapidità dell'azione e della demolizione. Una vera e propria comparsa locale che dura pochi minuti e che si ripete in modo ciclico. È il luogo che indica il tipo di azione: una relazione tra luogo, umanità, materia e pensiero che va immaginata e realizzata in rapida successione, per questo motivo la sigla del titolo di questa *Crescita* potrà essere assegnata soltanto il giorno prima dell'azione teatrale. Se la *Tragedia* si basa sull'Episodio, la *Crescita* è agire episodicamente su un luogo.

Alla fine del XII libro della *Metafisica*, Aristotele rimprovera Speusippo e i suoi compagni platonici scrivendo: "Coloro che ritengono che il principio sia il numero matematico, e affermano che c'è una successione di sostanze senza termine, e che per ciascuna sostanza ci siano diversi principi, riducono la realtà dell'universo a una serie di episodi e ammettono molti principi; ma le cose non vogliono essere governate male e, citando Omero – *Iliade*, II, 204 – Aristotele continua: "Il governo di molti non è buono;/ uno solo sia il comandante". Episodio è il resto della tragedia che è stato tenuto. Il Coro è il comandante che è stato espulso. Episodico è il rapporto degli spettatori, che non vedranno tutte le parti della *Tragedia Endogonidia*, ma non per questo ne ignoreranno i principi. Ancora più episodico sarà assistere alle "Crescite" che si concepiscono, si realizzano e si demoliscono in pochi giorni; durano poco e si vedono in piedi. Vivere episodicamente è sopportare una libertà che non ci è concessa, ma che è da inventare, in "una successione di sostanze senza termine". La *Crescita* della *Tragedia Endogonidia* è espressione di questa sostanza, perché ne sorprende il lato sterminato, di ossessiva combustione. La combustione della *Tragedia Endogonidia* brucia e crea, ma ciò che distrugge è "salvato" in una figura che dà senso a ciò che del passato non era giunto a compimento.

Romeo Castellucci (1960, regista), Chiara Guidi (1960, drammaturga) e Claudia Castellucci (1958, scrittrice) costituiscono il nucleo artistico della Societas Raffaello Sanzio, formata nel 1961 a Cesena. Tra le numerose opere ricordiamo *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* ('92), uno degli spettacoli chiave della compagnia, *Orestea. Una commedia organica* ('95), *Giulio Cesare* ('97), *Genesi, from the museum of sleep* ('99), *La* "sinfonia istantanea" *Voyage au bout de la Nuit* ('99), *Il Combattimento* (2000). Dal 2001 la Societas lavora al progetto della *Tragedia Endogonidia*, ciclo drammatico triennale (2002-2004) composto da undici episodi collegati a dieci città europee; un sistema di rappresentazione aperto, di trasformazione nel tempo e nel giro geografico che compie, che comprende anche *il Ciclo filmico* di Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti e il diario degli spostamenti *Idioma, Clima, Crono*. Il ciclo si concluderà a Cesena, al Teatro Comandini, sede della Compagnia, nel dicembre prossimo con la creazione dell'undicesimo Episodio conclusivo: *C.#11 Cesena*.

Teatro delle Ariette
L'estate. Fine

un progetto di Paola Berselli e Stefano Pasquini
regia di Stefano Pasquini
con la presenza e il lavoro di Paola Berselli,
Maurizio Ferraresi, Gregorio Fiorentini,
Stefano Pasquini, Claudio Ponzana

si ringraziano
Stefano Jodice, Massimo Marino,
Stefano Massari, Marta Moriconi,
Francesca Rossi, Giancarlo Sissa,
Suor Bettina, Stefano Vaja
in coproduzione con Santarcangelo dei Teatri
con il sostegno di Provincia di Bologna e
Regione Emilia-Romagna

prima assoluta

"Verso Pasolini, a piedi, in silenzio, ai margini di un campo. Un fosso grande, con un po' d'acqua in fondo nell'erba secca, quasi marcita in mezzo all'erba verde, fresca. Le canne alte, poche, e tutte quelle tagliate, brune, buttate sull'orlo del campo. Noi camminiamo sullo stradello di ghiaia rossastra. Le pozzanghere sono mezze gelate. Il sole scioglie il fango ghiacciato. Le spalle al sole, verso una casa. La ghiaia finisce, comincia la sterrata, ma è solo fango, impraticabile. Prosegue seguendo il fosso, verso il fondo della campagna, dove non ci sono più case, né serre, né strade, né uomini. Solo terra e cielo. Mi fermo a guardare la terra e il cielo e il fosso che si allontana.
Appoggio i piedi per terra. Penso al *Vangelo secondo Matteo*. Penso a tutto quel camminare: di Dio, dei santi, dei discepoli e dei peccatori su quei monti, in riva al mare, nelle città. A portare la gente in un campo, a provare a guardare le cose con altri occhi, a guardarle in un altro modo ti accorgi che non c'è niente di naturale nella natura. Tutto è santo, in ogni punto in cui i tuoi occhi guardano è nascosto un Dio. Il mais non è solo polenta, il pomodoro non è solo pizza, il pollo non è solo carne. Un centauro popola i campi di Rimini. A portare la gente in un campo non è un problema di prodotti tipici, non è l'ultima fiera del naturale o il salone enogastronomico della valle del Marecchia. A portare la gente in un campo è che non sappiamo più dove andare per inginocchiarci senza essere ridicoli. Sul delta del fiume che muore comincia il mare. Mare di terra e mare di acqua. Campagne che sanno il presagio del mare. Romagna che amo, clima dolce, primavera struggente e terra piatta, spiaggia coltivata. A portare la gente in un campo è che non sappiamo più dove andare per stare in silenzio senza sembrare imbronciati. Abbiamo sempre troppe cose da dire, da spiegare, da cercare di capire. Ai margini di un campo camminare e ascoltare.
Nel campo stare, del tempo, al tramonto, aspettando pazienti i fantasmi che sono ridotti a zanzare, a punture di insetti, al cantare di rane nei fossi, di grilli e cicale, al cantare. A portare la gente nei campi non è un problema di contadini. I campi sono cimiteri abitati dai defunti del mondo, gli animali, le piante, gli insetti, i fratelli dei cani. Non è neanche un problema di poesia, anche se tutto può sembrare molto poetico. È forse soltanto un problema magnetico. È che noi siamo irresistibilmente attratti, fisicamente attratti dai campi, dalle piante, dagli animali e dalle facce che li popolano ancora, dai fantasmi che li hanno popolati. Da Pasolini, dalle sue parole, dalla sua faccia, dalle sue immagini e dalle sue visioni.
Qualcosa ci chiama. Amo la gente che ancora popola quei campi, comunque e amo quel frumentone, di fronte a quei campi mi si apre il cuore, come a un bambino, e il ridere e il piangere sono tutt'uno, e i giovani e i vecchi sono tutt'uno e sono tutt'uno anche gli assenti e i presenti, i vivi e i morti."

Teatro delle Ariette

Il Teatro delle Ariette è un'associazione culturale che produce, studia, organizza e promuove teatro. È nata nel 1996 e da allora ha sempre operato in situazioni non teatrali, fuori dai luoghi e dai circuiti ufficiali del teatro di prosa. Ha fatto teatro nelle case, nei forni, negli ospedali, nelle scuole, per le strade, nelle piazze, persino nei campi e in mezzo alle campagne. Due dei suoi soci fondatori dal 1989 sono coltivatori diretti: Paola Berselli e Stefano Pasquini.
Il nome dell'associazione viene dal nome del podere dove ha sede: Le Ariette (Castello di Serravalle in provincia di Bologna), dove dall'89 Paola e Stefano conducono l'omonima azienda agricola biologica.

Gli ultimi due spettacoli prodotti dal Teatro delle Ariette, *Teatro da mangiare?* e *Teatro di terra*, affrontano i temi autobiografici del rapporto dell'uomo con gli alimenti, con gli animali, con gli altri uomini e con la terra, ne accettano le contraddizioni, interrogano il passato e il futuro cercando nell'attimo presente una condivisione profonda tra attori e spettatori, cittadini e contadini, uomini, bestie, fiori, frutti e foglie.
In questi spettacoli, oltre ai pensieri e ai sentimenti, si maneggiano mattarelli, farina, acqua, coltelli e piatti, formaggi, carote, uova, galline, musica, suoni di attrezzi, si parla di amore, di gioia, di vita e di morte e intanto si mangia e si parla di 35 grammi di seme, di 14.000 carote, di un'azienda agricola grande come quattro campi da calcio, di produttività del frumento tenero e del suo prezzo sul mercato, del percorso del grano da chicco-seme a farina-pane. Questi spettacoli hanno girato l'Italia, sono stati in Germania e in Francia.
Piccoli spettacoli per pochi spettatori alla volta, fatti e impastati di cose semplici, elementari, quelle cose semplici che sono la vita di tutti i giorni, come l'acqua, come il pane.

Tg Stan (Belgio)
Tout est calme

da *Über allen Gipfeln ist Ruh*
di Thomas Bernhard
traduzione francese, con il titolo *Maître,*
di Claude Porcell,

scenografia e luci Thomas Walgrave
costumi Inge Büscher
con Damiaan De Schrijver (*Moritz Meister, autore di una tetralogia*)
Sara De Roo (*Anne, sua moglie*)
Jolente De Keersmaeker (*Signorina Werdenfels, dottoranda, portatrice di occhiali*)
Kuno Bakker (*Herta, domestica* e *Signor Smirnoff, postino*)

sottotitoli in italiano Francesca Divano

produzione Tg Stan
con la partecipazione di Théâtre Garonne, Toulouse per la versione francese
co-realizzazione Théâtre de la Bastille, Festival d'Automne di Parigi

prima nazionale

Nel 1999, Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver e Sara De Roo realizzano *Alles ist rustig*, da *Über allen Gipfeln ist Ruh* di Thomas Bernhard. *Alles ist rustig* viene presentato nelle Fiandre, nei Paesi Bassi e in Germania. Alla fine del 2001, Tg Stan crea la versione francese di *Alles ist rustig* intitolata *Tout est calme*.
Thomas Bernhard trae il titolo della sua pièce (*Über allen Gipfeln ist Ruh*) da un testo poetico di Goethe. Il personaggio principale, Moritz Meister, è un autore rinomato e volentieri si fa chiamare "maestro", parola che è anche la traduzione del suo cognome. Ha appena terminato il suo capolavoro, la tetralogia, in compagnia della moglie, conduce una vita ritirata in una superba dimora delle Prealpi tedesche. Meister attende solo il Premio Nobel per essere perfettamente felice. È ammirato da tutti, ma soprattutto da lui stesso. La coppia riceve la visita di una giovane dottoranda, la signorina Werdenfels.
Bernhard denuncia la vanità, la sufficienza e la decadenza delle persone "colte" e degli intellettuali che osservano tutto da lontano, limitandosi a fare considerazioni inutili. Dileggia in maniera aspra il nazional-socialismo e il pensiero teutonico.

La compagnia fiamminga Tg Stan (acronimo di "stop thinking about names") è composta da Jolente De Keersmaeker, Sara de Roo, Damiaan De Schrijver, Frank Vercruyssen, Raf De Clercq, Kristel Marcoen, Renild Van Bavel, An Van der Donckt e Thomas Walgrave.
Costituita nel 1989, si definisce come un "collettivo di attori" che lavora senza regista né prove, nel senso convenzionale del termine, e reinventa in ogni spettacolo il suo rapporto con i testi e con il pubblico. Nel corso della sua carriera ha esplorato tutte le sfaccettature della scrittura drammatica, dal repertorio classico (Molière, Ibsen) agli autori contemporanei (Bernhard, Müller, Shepard, Handke), passando per opere personali, adattamenti, montaggi di testi eterogenei, senza mai rinnegare un profondo attaccamento alla parola, fondamento del suo approccio scenico, né perdere di vista il feroce desiderio di proporre un teatro che sia a contatto diretto con la società contemporanea. Tg Stan non adotta un preciso stile personale e non rispetta un determinato programma estetico. Nel loro lavoro la diversità, eretta a principio, non ammette l'applicazione di categorie o di generi: rifiutando qualunque programma e preoccupandosi di partire ogni volta dal luogo e dall'istante presenti, la compagnia conduce una pratica teatrale impossibile da riprodurre. In altri termini, Tg Stan è sempre differente, in via di sviluppo, in balia di ogni sorta di avvenimento imprevisto.
La compagnia è molto conosciuta in Europa, dove è stata più volte presente al Festival d'Automne di Parigi, al Mousonturm di Francoforte, al Bit di Bergen, al Green Room di Manchester, al Centro Culturale di Belèm di Lisbona e al Théâtre Garonne di Tolosa.

Zoe Teatro
Vi e Ve
partita a carte nel regno delle ombre

di Marco Martinelli
regia di Michele Bandini, Emiliano Pergolari
con Michele Bandini, Emiliano Pergolari

prima nazionale

"Non ho mai avuto testi nel cassetto. Nel senso che tutti quelli che ho messo in scena, con le Albe, sono stati scritti in scena, elaborati trasformati macinati in palcoscenico, nel corso delle prove, per faticosa, lenta, talora sorprendente, alchimia di linguaggi, di scambi tra attori e drammaturgo. Però quando l'autunno scorso mi sono trovato a dirigere la Scuola dell'Ert, a lavorare, tra gli altri, con Emiliano e Michele, mi è venuto in mente che sì, un dialoghetto, un metalogo (alla Bateson) nel cassetto anch'io ce l'avevo, e che forse quel dialoghetto poteva servire da esercizio ai due 'gemelli folignati' (li chiamo così da quando li conosco).
Quattro pagine di epilettica conversazione nel regno delle ombre tra lo scrittore Vittorini e il pittore Veronese: giocano a briscola, bevono, e ricordano (ognuno a modo suo, sono maschere agli antipodi) i guai avuti in vita con la censura, Togliatti e il Sant'Uffizio. Sono morti ben vivi, e forse più interessanti di tanti che ci passano accanto. Beh, ho consegnato il metalogo, scritto in lingua italiana, ai due 'gemelli' e ho suggerito loro: facciamolo in folignate. Divoratelo e risputatelo nel vostro dialetto. Lo scrittore era siciliano, il pittore veneto, voi siete di Foligno: viva l'Italia! E poi quel vostro folignate ha risonanze cupe, medievali, ben si presta al *de contemptu mundi* di Vittorini, ma anche per contrasto al finale sospeso, in luce, quasi francescano, di Veronese. Proviamoci!
Ci hanno provato, alla fine ne è venuto fuori un 'corto' teatrale che si è meritato la convocazione a Santarcangelo.
L'allestimento vibra in una dignitosa, orgogliosa povertà di mezzi, la povertà essenziale, regale, priva di fronzoli, che regna tra i morti, la povertà di un esercizio fatto con zero lire in orario di scuola, una lampadina e poco altro, la povertà di chi costruisce sul lusso e lo spreco di ore e ore di lavoro d'attore: 'il teatro del futuro sarà un teatro povero', spiegava Mejerchol'd nel 1919 in un laboratorio indirizzato a contadini e operai, digiuni e nello stesso tempo affamati di sapienza scenica, sottolineando che tale 'povertà' è stata il contrassegno dell'essenza teatrale nelle epoche d'oro, Shakespeare in testa."

Marco Martinelli

La Compagnia Zoe Teatro, formata da Michele Bandini ed Emiliano Pergolari, nasce nel giugno del 2001, dopo alcune significative esperienze professionali avute negli anni precedenti con Eugenio Sideri, Gigi Dall'Aglio e Daria Panettieri.
Hanno svolto una intensa attività teatrale in Umbria e in particolare a Foligno, attraverso l'organizzazione di spettacoli, letture, laboratori teatrali. Nel 2003 Zoe Teatro ha realizzato lo spettacolo-lettura *Il console*, e il reading *Il volo* in cartellone al festival itinerante Cortocircuito.
Michele Bandini ed Emiliano Pergolari hanno partecipato come attori al *Sogno di una notte di mezza estate* del Teatro delle Albe e a *Salmagundi*, spettacolo realizzato in conclusione di "Epidemie, percorso della crescita professionale dell'attore" progetto di Emilia Romagna Teatro Fondazione condotto da Marco Martinelli.
L'incontro con Martinelli è stato decisivo per la realizzazione di *Vi e Ve*, che nasce grazie all'idea e al testo del regista romagnolo, *Metalogo nel regno delle ombre fra Vittorini e il Veronese.*

Sul versante musicale il festival offre un'ampia programmazione, completamente gratuita, ospitata in Piazza Ganganelli e nel tendone del Circo Inferno Cabaret. Due palchi che per dieci serate vedono alternarsi diverse formazioni con una serie di concerti rivolti alle più recenti sonorità della musica etnica, popolare e "di confine".
In Piazza Ganganelli viene evocato il clima di festa delle sagre popolari e si esplorano vecchi e nuovi linguaggi musicali in un gioco di rimandi tra tradizione e ricerca: dall'elegante intreccio di fiati e percussioni in stile bhangra della formazione anglo-indiana Bollywood Brass Band, ai vivaci repertori della Fanfara Tirana e di Bandão, con musiche da matrimonio in stile balcanico e con i ritmi del folklore afro-brasiliano; dal suono grave e cadenzato dei funerali siciliani rivisitato dalla band Corleone, guidata da Roy Paci (tromba solista nel tour mondiale di Manu Chao del 2001 e fondatore di Banda Ionica), alle divertenti ed energiche Etruria Criminale Banda e Banda Improvvisa, entrambe con musiche ispirate alla tradizione popolare dell'Italia centrale e meridionale ma che guardano verso il nuovo jazz e gli spazi sonori della contaminazione.
Emblema di luogo itinerante, il Circo Inferno Cabaret dedica i concerti, gli incontri e la cucina a due figure significative dell'identità e della storia dei popoli: i nomadi e gli apolidi. Una riflessione allargata sulle popolazioni non stanziali e sugli individui ai quali è stata tolta la cittadinanza e che quindi sono stati privati delle loro radici: condizione, questa, in cui si trova spesso chi immigra anche clandestinamente nel nostro Occidente per evadere dalla miseria e dalle persecuzioni.
Un calendario di concerti rivolto al nomadismo e ai popoli erranti: dalla carovana zingara dei Kalèrom, con le loro atmosfere di festa attorno al fuoco, ai repertori metropolitani di Fulgerica & The Mahala Gypsies, rom di Bucarest; dalle divagazioni ebraico-balcaniche dei Tri Muzike, al flamenco di Tomas de los Reyes, di Moraito de Almeria e del gruppo madrileno El Flamenco Vive; dal rullo travolgente della Jaipur Kawa Brass Band, fanfara gitana proveniente dal Rajasthan, ai canti e alle danze delle tribù berbere del Marocco, interpretate dal gruppo di voci femminili B'net Houariyat; per concludere con l'orchestra klezmer del trombettista statunitense di origine ebraica Frank London (già leader dei Klezmatics).
Ideale punto di unione dei due programmi musicali è il concerto dei Mariachis de Atlixco, che aprono il festival al Circo Inferno Cabaret con canti e ritmi del folklore messicano.
Un percorso articolato tra i linguaggi della molteplicità, alla riscoperta delle culture "diverse".

La Banda Improvvisa
cinquanta musicisti in concerto tra ricerca e tradizione

Società Filarmonica G. Verdi di Loro Ciuffenna
musica e direzione di Orio Odori
direzione artistica di Giampiero Bigazzi

solisti
Orio Odori *clarinetto*
Arlo Bigazzi *basso*
Paolo Corsi *percussioni*
Stefano Bartolini *saxofono*
Gabriele Baratto *cornamusa*

La Banda Improvvisa è una grande orchestra popolare che affonda le proprie radici nella tradizione bandistica italiana e che riunisce almeno tre generazioni di professionisti e appassionati (con ragazzi di dodici anni e ottimi solisti di oltre settant'anni): un'esperienza musicale e umana che sta coinvolgendo l'intero paese toscano di Loro Ciuffenna, da cui proviene gran parte della formazione.
La sua poetica musicale, aperta al confronto con diversi stili, dà vita a un repertorio fortemente influenzato dal punto di vista tradizionale, ma attento alla sperimentazione di suoni che spaziano dal jazz alla musica classica, dall'etnica al rock d'avanguardia; la banda ha infatti collaborato con musicisti come Blaine L. Reininger dei Tuxedomoon, il clarinettista bulgaro Ivo Papasov, Massimo Giuntini dei Modena City Ramblers, Daniele Sepe, Auli Kokko, Arturo Stalteri, e con la Kočani Orkestar, oltre a partecipare a produzioni discografiche di Lindo Ferretti, Gianni Maroccolo e altri. A partire dal 2001 Banda Improvvisa si è esibita dal vivo in molti festival italiani e ha contribuito alla realizzazione di alcuni spettacoli teatrali.
Di recente pubblicazione *Pratomagno Social Club* (Materiali Sonori, 2003), primo album ufficiale.

Bandão
ritmi e percussioni della tradizione popolare afro-brasiliana

Un'orchestra composta da oltre quaranta percussionisti italiani che dal 1995 si esibiscono a ritmo di samba in concerti e performance di piazza. Gli strumenti utilizzati sono quelli del carnevale Carioca e quelli dei *bloco afro* di Bahia (surdo, tamborim, agogo, pandeiro ecc.), i ritmi quelli della tradizione popolare brasiliana di origine africana. Uno spettacolo di travolgente energia, dove la potenza dei tamburi comunica al pubblico la vitalità e la profondità espressiva di una grande cultura musicale.
I Bandão hanno partecipato a importanti festival e rassegne in molte città italiane (tra cui Viareggio, Milano, Venezia e Firenze) e al Nottinghill Carnival di Londra del 1998. Hanno suonato per il Lavagem di Nosso Senor de Bonfim e nella favela 'Os Alagados di Salvador de Bahia. Le apparizioni ai grandi happening del dissenso – in ambito no-global e pacifista – li ha portati sulle tv di tutto il mondo.

B'net Houariyat (Marocco)
voci e percussioni dall'Houara

Maria Sadqi *canto, danza, percussioni*
Khadija Haliba *canto, danza, percussioni*
Malika Rahmi *canto, danza, percussioni*
Saïda Madrani *canto, danza, percussioni*
Halima Zeiter *canto, danza, percussioni*
Antonio Baldassarre *direzione artistica*

Cinque donne provenienti da Marrakech che can
tano e danzano al ritmo di strumenti a percussio
ne, eseguendo musiche tradizionali delle trib
dell'Houara (regione tra Taroudant e Tiznìt)
dell'Hammada (piana del Dra'a), danze berbere
repertori cittadini come l'*aïta* ("richiamo" seduttiv
femminile) e lo *cha'abi*, genere popolare da cui h
avuto origine lo stile raï. L'immagine femminile ch
si esprime nel repertorio delle B'net Houariyat ("
figlie dell'Houara") riflette la molteplicità dei mod
di vivere l'Islam e la condizione femminile. Tra
temi dei loro brani, contraddistinti dalle microar
monie ripetitive e ipnotiche della vocalità cerimo
niale nordafricana, si trovano l'esaltazione dell'a
more e della bellezza, il grido di protesta della gio
vane donna che rifiuta il matrimonio combinato, l
derisione dell'uomo che ha più mogli, la danz
rituale della donna posseduta dai suoi spiriti.
Dal 1995 il gruppo ha cominciato a esibirsi al c
fuori dei contesti tradizionali partecipando, tra g
altri, al Festival de la Méditerranée di Marsiglia,
Festival du Jazz di Amiens, a Musica dei Popoli
Firenze, alle Franco Follies di Montréal, al Nev
Orleans Festival. Sono state ospiti all'Institut d
Monde Arabe di Parigi, ai Giardini dell

Filarmonica di Roma e al Teatro Regio di Torino.
Hanno pubblicato gli album: *Poèmes d'Amour des Femmes du Sud Marocain* (Al Sur-Media 7, 1994), *Voix des Femmes de Marrakech* (Al Sur-Media 7, 1996), *Voices of Marrakech* (Harmony, 2002).
Tra le collaborazioni ricordiamo quelle con Peter Gabriel (1998) e con Joe Zawinul (2003).

The Bollywood Brass Band (Uk - India)
asian beat

Jasminder Daffu *dhol, dholak*
Herinderpal Panesar *dhol, tabla*
Sarha Moore *saxofono soprano*
Will Embliss *tromba*
Kay Charlton *tromba, flicorno*
Ros Davies *trombone, flauto*
Dave Jago *trombone*
Mark Allan *saxofono baritono*
Alice Kinloch *basso tuba, susafono*
Philippe d'Amonville *batteria*
Nick Cattermole *percussioni, flauto*

La londinese Bollywood Brass Band è una formazione multirazziale anglo-indiana composta da undici versatili musicisti alle prese con strumenti a fiato e strumenti a percussione della tradizione del subcontinente indiano. Il repertorio prevede hit filmici vecchi e nuovi tratti dal cinema di Bombay, musiche popolari da matrimonio, grandi classici di musicisti indiani, tradendo poi influenze samba, reggae, funk, jazz, balcaniche e world music; il tutto mescolato con disinvoltura inglese. Ne risulta uno stile originale irriverente dove gli intrecci eleganti dei fiati sono accompagnati da incalzanti ritmi bhangra (genere musicale nato in Inghilterra alla fine degli anni Settanta, all'interno della comunità indiana, dalla fusione tra folklori del Punjab e disco-music). Dinamico e suggestivo è anche l'impatto scenico, che prevede l'impiego di bellissimi costumi, l'accompagnamento con passi di danza, e immagini tratte dai blockbusters di Bombay e proiettate sullo sfondo in sincronia con le esecuzioni dal vivo.
Fondata nel 1992, in occasione del grande festival internazionale di musica da strada a Londra, la Bollywood Brass Band ha partecipato a numerose rassegne in tutto il mondo con presenze anche in Italia, dove ha riscosso in termini di pubblico e di critica successi lusinghieri: durante il Carnevale di Venezia 2004 si è esibita in Piazza San Marco davanti a quarantamila spettatori. Tutti i suoi membri sono molto attivi sulla scena londinese e collaborano con famosi gruppi come Transglobal Underground e Fun^Da^Mental.
Ha pubblicato gli album *The Bollywood Brass Band* (Emergency Exit Arts, 1999) e *Rahmania. The music of A.R. Rahman* (Emergency Exit Arts, 2002).

El Flamenco Vive (Spagna)
canto, musica e danza

Silvia Marin *danza*
Pedro Sanz *canto*
José Salinas *canto*
Fernando De La Rua *chitarra*
Andrés Heredia *chitarra*
Nacho Arimany *cajon*

La compagnia madrilena El Flamenco Vive porta in scena le radici di un canto che ha origini antiche e nasce dall'incontro della cultura musicale spagnola con quella araba, gitana, ebraica e africana. Un genere caratterizzato dall'intensa espressione drammatica e accompagnato, in questo concerto-spettacolo, dalle suggestioni della danza.
Fondata nel 1997, la compagnia è stata ospite della rassegna internazionale di Musica dei Popoli di Firenze con lo spettacolo d'esordio *Mano a mano*, ha messo in scena a Segovia *Flamenco al rojo vivo* (2000) e ha realizzato *Tablao Flamenco* presentato al Teatro Franco Parenti di Milano (2002). Ha partecipato, tra gli altri, al programma *Assolo* per il canale televisivo La Sette (2003) e al prestigioso Festival Flamenco di Almeria (2004).

La Etruria Criminale Banda
tradizione popolare e nuove contaminazioni

Giovanni di Cosimo *direzione musicale, tromba, flicorno*
Nando di Cosimo *voce, tromba*
Fabrizio Fratepietro *batteria*
Edu Nofri *chitarra, voce*
Marco Fagioli *tuba*
Marco Ariano *percussioni*
Antonio Jasevoli *chitarra*
Pasquale Innarella *saxofono*
Marco Conti *saxofono, flauto, clarinetto*
Roberto Coltellacci *tromba*
Giampaolo Casella *tromba*
Alessandro Ciccarelli *tromba*
Andrea Pagani *trombone*
Giuseppe Rosa *trombone*
Felice Melchionna *basso*
David Barittoni *voce*

Formazione romana diretta dal compositore e arrangiatore Giovanni di Cosimo, La Etruria Criminale Banda è composta da sedici elementi provenienti da differenti esperienze maturate negli ambiti del jazz e della musica popolare. Un folto numero di strumenti a fiato, voci, chitarre e percussioni che dialogano confrontandosi con stili eterogenei: musiche circensi, tanghi, tarantelle, reggae-ska e swing amalgamati in un impasto sonoro energico e caldo, non privo di dissacrante poesia. L'atmosfera ironica e divertente che si respira ai loro concerti pare sospesa in un clima surreale. È il progetto musicale di alcuni "etruschi" scampati ai romani, che cavalcando l'eco di fraseggi popolari si proiettano in performance postmoderne; è la contaminazione di ritorno dei colonizzati che al contempo colonizzano. La loro rilettura scanzonata e originale della tradizione bandistica italiana ha affascinato Roy Paci e la sua etichetta discografica Etnagigante.

Fanfara Tirana (Albania)
musiche da matrimonio albanesi e balcaniche

Hysni "Niko" Zela *voce*
Ahmet Caushi "Usta Berati" *fisarmonica e basso tuba*
Gëzim Haxhia *saxofono alto, clarinetto*
Fatbardh Capi *clarinetto*
Xhemal Muraj *tromba*
Gazmor Halilaj *tromba*
Agim Sako *saxofono tenore*
Roland Shaqja *saxofono baritono*
Pëllumb Xhepi *flicorno baritono*
Ali Logu *tapan*
Kujtim Hoxha *rullante, percussioni*
Mario Grassi *tapan, darbouka, percussioni*

Composta da un nutrito organico di fiati e percussioni, la Fanfara Tirana propone un repertorio di brani tipici della tradizione balcanica, dove i temi popolari delle feste nuziali si sovrappongono ad atmosfere orientali. Diretta da "Usta Berati", che è anche arrangiatore delle musiche, la *brass band* albanese presenta una certa originalità nella compagine delle fanfare slave per il suo linguaggio stilistico ben articolato. La struttura dei brani è contraddistinta da una trascinante vivacità ritmica e si sviluppa attraverso un percorso melodico affidato a sax alto, sax tenore, clarinetto e tromba che si esprimono con chiaroscuri di pura improvvisazione chiamati *kaba* (presenti nella musica albanese delle regioni meridionali) e *gazel* (tipici delle zone centrali).
Accompagnata dall'intensa voce di Hysni "Niko" Zela, si è esibita in numerosi festival europei.

Frank London's Klezmer Brass Allstars
(Stati Uniti)
musica klezmer

Frank London *tromba*
Matt Darriau *sax, clarinetto, tromba*
Susan Sandler *tromba*
David Harris *trombone*
Mark Hamilton *trombone*
Curtis Hasselbring *trombone*
Merlin Shepherd *clarinetto*
Mark Rubin *basso*
Aaron Alexander *batteria e percussioni*
Matt Moran *percussioni*

Una banda di ottoni piena di trombe, tromboni, clarinetti e percussioni, in ricordo delle vecchie tradizioni e in onore dei segreti ancora nascosti dell'incredibile mondo perduto del klezmer. Un progetto del trombettista statunitense Frank London che comprende musicisti provenienti dalle più importanti klezmer bands al mondo (tra cui The Klezmatics, Brave Old World, The Klezmer Conservatory Band, Naftule's Dream, il Paradox Trio di Matt Darriau) e nasce per rendere omaggio alla Shikere Kapelye (Orchestra Ubriaca), leggendaria brass band ebraica di Odessa del diciannovesimo secolo, che ha profondamente influenzato lo sviluppo di questo stile.
Fondatore dei Klezmatics, London ha intrapreso da qualche anno una brillante carriera solistica aprendo i confini del klezmer ad altre sonorità. Ha collaborato, tra gli altri, con John Zorn, Lester Bowie, David Byrne e Boban Markovic; con quest'ultimo ha inciso l'album *Brotherhood of Brass* (Piranha Musik, 2002).

Fulgerica & The Mahala Gypsies (Romania)
musica zingara dalla città di Bucarest

Mircea Bogdan *violino*
Constantin Fulgerica *fisarmonica*
George Miu *cembalo*
Florin Dobrica *contrabbasso*
Cristina Turcu *voce*
Tony Colac *clarinetto*

Musicista balcanico capace di interpretare e improvvisare molteplici stili, Costantin Fulgerica è ritenuto uno dei fisarmonicisti più raffinati della musica rom. Accompagnato dai Mahala Gypsies, presenta un concerto ispirato ai repertori zingari metropolitani, in particolare a quelli provenienti dalla realtà urbana di Bucarest, in cui dolci melodie si alternano a ruvide improvvisazioni, sparse qua e là in attimi concitati di calore espressivo (Fulgerica vuol dire appunto *lampo*). Un balkan blues epico dove, accanto a brani strumentali e vocali, trovano spazio anche ballate accompagnate dalla sola fisarmonica.
Già popolarissimo in patria, Costantin Fulgerica è stato notato dall'etichetta olandese World Connection che lo ha portato sulla scena internazionale. Il suo ultimo album, *Gypsy music from the city of Bucharest*, è stato pubblicato nel 2002.

Jaipur Kawa Brass Band (India)
fanfara gitana dal Rajasthan

direzione musicale di Hameed Khan

Proveniente dal Rajasthan, territorio desertico a nord-ovest dell'India da cui secoli fa ebbe inizio la grande migrazione del popolo rom, la Jaipur Kawa Brass Band propone un repertorio di brani tradizionali di quella regione in cui confluiscono elementi delle culture indiana, araba e gitana.
Si tratta di una tipica fanfara composta da trombe, tromboni, bassi tuba, clarinetti, rullanti e grancasse: tutti strumenti di derivazione occidentale introdotti dagli inglesi durante l'epoca coloniale per accompagnare le parate militari. In contesti locali si esibisce per lo più in occasione di matrimoni, pellegrinaggi e ricorrenze nazionali, sfilando per le vie di paesi e villaggi in festa. Le danze acrobatiche, i costumi con ricami variopinti e i coloratissimi turbanti, aggiungono allo spettacolo un notevole impatto visivo.
Per il suo virtuosismo è tra le più richieste e apprezzate a livello internazionale, soprattutto nei circuiti di rassegne e festival di musica etnica.
Tra i cd pubblicati: *Fanfare du Rajasthan* (Kardum Iris Musique, 1997); *Jaipur Kawa Brass Band* (Iris Musique, (1998).

Kalàrom (Romania - Italia)
musiche zingare dai Carpazi agli Appennini

Marian Serban *cymbalon gitano*
Sandu Gruia "Sandokan" *contrabbasso*
Erasmo Treglia *violino, ciaramella*
Elia Ciricillo *voce, chitarra, tamburello*
Rita Tumminia *organetto*
Marco Colonna *clarinetto, clarone*

Nata dall'incontro dei gruppi Acquaragia Drom e Taraf da Metropulitana e guidata dall'etnomusicologo Erasmo Treglia, questa sarabanda sonora evoca le magiche atmosfere di una carovana gitana e di feste attorno al fuoco. Musiche della tradizione transilvana accanto al repertorio *rom* e *sinti* di alcune provincie dell'Italia centromeridionale e a successi nazionali e internazionali eseguiti alla maniera zingara.
Il loro stile esecutivo, passionale e frenetico, costituisce l'evidente anello di congiunzione tra le tammurriate *sinti* e i balli dei Carpazi, tra le tarantelle del Salento e i ritmi dei Balcani.
Le tournée recenti vedono partecipazioni a Sziget Festival (Ungheria), Hong Kong Festival, Khamoro Gypsy Festival (Repubblica Ceca), Gypsy Festival (Olanda), I concerti del Quirinale e Premio Tenco 2001. Ricordiamo anche le apparizioni televisive nei programmi comico-musicali *Teatro 18* e *Assolo.*

Mariachis de Atlixco (Messico)
canti e ritmi del folklore messicano

Miguel Delgado *prima tromba*
Manuel Gonzalez *tromba*
Alejandro Lopez *primo violino e voce*
Antonio Bautista *violino e direzione artistica*
Samuel Grimaldo *guitarron*
Bartolo Garcia *vihuela e voce solista*
Daniel Palacios *chitarra e direzione musicale*

Guidati dal cantante-chitarrista Daniel Palacios, i Mariachis de Atlixco presentano un concerto rivolto alla valorizzazione delle tradizioni musicali messicane, legate alle feste, alle danze, ai riti religiosi e più in generale a quell'arte popolare che i clamori rivoluzionari hanno più volte riscoperto come autentica radice nazionale.
La formazione di Guadalajara e composta da ottimi musicisti che con chitarre, violini, trombe e voci trascinano il pubblico da un jalisco a un bolero, da una polka di Chihuahua a un valzer del Chiapas, per poi sconfinare nel country texano, a Cuba e nel resto dell'America Latina: il repertorio, vastissimo, contempla grandi classici e brani originali.
I Mariachis de Atlixco hanno un rapporto privilegiato con l'Europa, dove ritornano puntuali ogni estate con un fitto calendario di concerti e con una nuova produzione discografica.

Moraito de Almeria (Spagna)
flamenco e rumba gitana

Proveniente da famiglia di artisti gitani andalusi, Antonio Torres Moraito de Almeria ha esordito giovanissimo accompagnando alcuni mostri sacri del flamenco come Antonio Mairena, Tía Añica La Piriñaca, Manuel Agujetas, Cameron de la Isla e Tomatito. La sua versatilità di artista lo ha spinto in territori per lui nuovi come la poesia e il teatro, con un approccio multiculturale attento all'improvvisazione, all'esplorazione di altri stili musicali e al gusto per l'innovazione.
Membro fondatore del gruppo Droma Kumpania, tiene conferenze in tutta Europa sulla cultura e sulle tradizioni dei gitani e promuove iniziative rivolte a tramandare ai giovani la lingua *romani* affinché scampi all'estinzione.

Roy Paci & Corleone
dalla tradizione popolare siciliana al nuovo jazz

Roy Paci *tromba, flicorno*
Carlo Actis Dato *clarinetto basso, saxofono baritono*
Sebastiano Bell'Arte *corno francese*
Giorgio Giovannini *trombone*
Luigi Lullo Mosso *contrabbasso*
Mirko Sabatini *batteria*
Andrea Mugnai *danza tip tap*

Trombettista istrionico e controverso della scena italiana, Roy Paci ha esplorato fino a oggi itinerari inconsueti, alla riscoperta di una certa musica siciliana che si inserisce in quel generale recupero della tradizione popolare del nostro meridione. La sua nuova creatura porta il nome vagamente provocatorio di Corleone, e riunisce musicisti virtuosi e ironici, propensi a improvvisare avventurosi excursus musicali. I suoni attingono perlopiù dal jazz, evocando con leggerezza un mondo straniato e parallelo fatto di luoghi e di memorie personali. Corleone costituisce un elemento di rottura nella scena jazz ortodossa, grazie ai poderosi innesti di fraseggi spontanei e a quella sorprendente sensazione di assenza del tempo, palese soprattutto nei concerti. La filosofia del progetto è riassunta dal titolo del suo nuovo album, *Wei-Wu-Wei* (di prossima pubblicazione), quell'agire senza agire con cui Paci fa perdere il senso del tempo. Tromba solista nel tour mondiale di Manu Chao del 2001, come compositore e arrangiatore Paci è autore di diversi progetti musicali. Insieme a Fabio Barovero (fisarmonicista della band torinese Mau Mau) ha fondato Banda Ionica, ensemble di venti musicisti siciliani con cui ha registrato gli album *Passione* (Felmay, 1999), una raccolta delle più importanti marce funebri dell'Italia del Sud, e *Matri Mia* (Felmay, 2002), in cui le musiche tipiche delle bande di paese vengono coniugate a una sottile linea di influenze elettroniche, il tutto completato dalla presenza di voci importanti tra cui Vinicio Capossela, lo spagnolo Macaco "El Mono Loco", Cristina Zavalloni, Giovanardi dei La Crus. Con la formazione degli Aretuska ha inciso *Baciamo le mani* e *Tutto a posto* (Etnagigante, 2001 e 2003), entrambi caratterizzati da influenze latino-caraibiche, ska e rocksteady. È anche produttore artistico dell'etichetta discografica indipendente Etnagigante.

Tomas de los Reyes (Spagna)
flamenco

Autentico interprete del flamenco, Tomas de los Reyes è nato a Huelva, in Andalusia, da genitori gitani di stirpe rom. Avviato presto allo studio del flamenco, ha poi iniziato un'intensa attività concertistica che lo ha condotto in tutta la Spagna e in diversi stati europei. Ha insegnato flamenco in importanti università e conservatori e si è esibito come chitarrista sui palchi di numerosi teatri e auditori, proponendo anche recitals sulle canzoni popolari di Federico García Lorca.

Tri Muzike
suoni e canti dalla Mitteleuropa al Peloponneso

Paola Lombardo *voce*
Agostino Ciraci *contabbasso*
Armando Illario *fisarmonica, voce*
Massimo Latronico *plettri*
Massimo Marcer *tromba, flicorno, voce*
Patrick Novara *ance*
Antonio Pani *percussioni*

I Tri Muzike nascono dall'incontro di alcuni componenti della Theater Orchestra di Moni Ovadia con altri musicisti provenienti da diverse esperienze artistiche. La ricerca condotta dal gruppo sulle tradizioni musicali, sui linguaggi e sulle sonorità slave, greche, ebraiche, arabe, turche e rom, conduce a un nomadismo sonoro privo di definizioni geografiche. Un gioco di memoria e prestiti che dai Balcani scende ad abbracciare tutto il bacino del Mediterraneo.

Messi a disposizione del pubblico come chiavi per inoltrarsi ulteriormente nel mondo degli artisti in cartellone, i video qui raccolti sono opere autonome, che non si propongono di documentare il lavoro dal vivo dei gruppi in questione ma di tracciare percorsi paralleli e indipendenti dagli eventi scenici a cui talvolta si riferiscono.
Esemplare il caso del Ciclo Filmico della *Tragedia Endogonidia*, in cui il lavoro della Societas Raffaello Sanzio viene trasformato da Carloni e Franceschetti in una memoria videografica che implica e moltiplica le visioni di Romeo Castellucci in vedute pittoriche cesellate con cura artigianale. Anche in *Splendid's*, il film che Motus ha tratto dall'omonima pièce di Jean Genet dopo averne firmata una versione scenica per stanze d'albergo, gli autori non si limitano a registrare lo spettacolo ma costruiscono una partitura coreografica per macchina da presa che si sviluppa per lunghi piani sequenza e lente carrellate. D'altro canto in *Postanovscik* – prima tappa dell'itinerario tarkovskiano proseguito con *Davai* – la videocamera compie una ricognizione soggettiva che accarezza corpi e materie interrogandosi sulla presenza dello spettatore, accolto da Masque nel laboratorio di montaggio come testimone del processo di lavorazione di *Reportage*, incursioni video sul set di *Davai*.
Nel caso di *Eizel. Di cosa è fatto un teatro*, l'opera video non nasce per derivazione diretta da uno spettacolo, proponendosi piuttosto di evocare echi e suggestioni di un anno di vita e di lavoro con il Teatro delle Ariette, mentre nel caso di *West*, videoinstallazione di Kinkaleri nata come studio di <*Otto*> e per l'occasione disseminata in sei diversi bar di Santarcangelo, il legame con lo spettacolo è puramente tematico: la caduta dell'Occidente. Una naturale consonanza di temi tra scena e video è percepibile anche nelle sette opere di Tim Etchells, in cui, privilegiando la brevità di formato, lo schermo indaga la realtà con l'asprezza, l'amarezza e l'umorismo che contraddistinguono da sempre il lavoro di Forced Entertainment.

Motus
Splendid's
dall'omonimo testo del 1948 di Jean Genet
un film di Daniela Nicolò e Enrico Casagrande
con Dany Greggio (*Jean*),
Enrico Casagrande (*Scott*),
Renaud Chauré (*Bravo*),
Vladimir Aleksiċ (*Bob*),
Damir Todoroviċ (*Riton*),
Luigi Biondi (*Rafale*), Daniele Quadrelli (*Pierrot*),
Francesco Montanari (*il poliziotto*),
Caterina Silva (*l'americana*)
la voce alla radio è di Luca Scarlini
sceneggiatura Daniela Nicolò
consulenza letteraria e musicale Luca Scarlini
operatore Barbara Fantini
fotografia Enrico Casagrande, Daniela Nicolò
montaggio Simona Diacci, Enrico Casagrande
luci Simona Diacci
audio in presa diretta Carlo Bottos
attrezzista, macchinista Michele Altana
service Lm Cineservice, Cesena
audio Carlo Bottos
abiti Ennio Capasa per Costume National
foto di scena Federica Giorgetti
post-produzione audio Studio Arki, Bologna
motion graphic p-bart.com
segretario di produzione Giorgio Andriani
organizzazione e amministrazione
Sandra Angelini, Roberta Celati, Marco Galluzzi
produzione Motus e TTV festival
2004, 50'

prima assoluta
in collaborazione con TTV festival

Splendid's è un testo con una forte impronta cinematografica – "occhieggia" al cinema classico americano, alla gangster story, al noir – e il lavoro di messa in scena di Motus ha mirato proprio a fare emergere questa peculiarità, tanto che il desiderio di trarne una trasposizione filmica è stata forte sin dalle prime fasi di produzione dello spettacolo. A distanza di quasi due anni dal debutto e dopo una tournèe italiana ed europea che l'ha visto ambientato in più di cento diversi hotel, l'esigenza della compagnia di realizzare un mediometraggio si è potuta realizzare grazie alla collaborazione produttiva del TTV festival e alla possibilità straordinaria di avere a disposizione tutte le sale del Grand Hotel di Riccione, con arredi d'epoca e atmosfere decadenti, talmente fedele a quell'immaginario da far scivolare *Splendid's* proprio nel tempo in cui è stato scritto.

Masque
Postanovscik
di Christopher Evans e Catia Gatelli
sceneggiatura e regia teatrale Lorenzo Bazzocchi
musica Mirko Fabbri
con Andrea Basti, Daniela Bianchi,
Eleonora Sedioli, Lorenzo Bazzocchi,
Olivier Caumont, Roberta Raineri, Mirko Fabbri,
Manuela Savioli, Catia Gatelli, Otto,
Carlo Beltrami, Jacopo Leonardo
produzione Masque
2004, 15'48"
finalista TTV - Concorso Italia

"Registrazione fedele dei movimenti della mente di un uomo alle prese con uno spazio vuoto. Davanti a lui una parete bruciata, arsa dal fuoco Egli ben sa che il suo agire non gli serve per fars conoscere al mondo, quanto per conoscerlo Manda pattuglie in avanscoperta, crea avampost in un territorio che, se dice non può essere nemico, ha certo regole diverse, logiche altre. Dove troverà la forza, questa volta, per attivare relazion con altre figure e con altri materiali?"

Masque

Reportage
incursioni video sul set di *Davai*
a cura di Monica Petracci e Paolo Pennuti

Bildungsmarkt e.V. - Vulkan gGmbH, Berlino
presentazione di materiali video

Societas Raffaello Sanzio
Ciclo filmico della Tragedia Endogonidia
di Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti
musiche originali di Scott Gibbons

C. #01 Cesena, (di Romeo Castellucci), 2002, 14'
A. #02 Avignon, 2002, 25'
B. #03 Berlin, 2003, 35'
Br. #04 Bruxelles-Brussel, 2004, 28'
Bn. #05 Bergen, 2004, 27'
P. #06 Paris, 2004, 30'
R. #07 Roma, 2004, 30'
S. #08 Strasbourg, 2004, 20'

Il Ciclo filmico, affidato ai due artisti Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti, (eccetto il primo, realizzato da Romeo Castellucci), rappresenta la memoria videografica della *Tragedia Endogonidia*.

I filmati percorrono l'intera sequenza degli Episodi, con figure principali e temi ricorrenti, e colgono l'evoluzione di questa Tragedia che stabilisce un nuovo legame con la città e l'attualità.

Teatro delle Ariette
Eizel. Di cosa è fatto un teatro
regia di Stefano Massari
produzione Teatro delle Ariette, Le Ariette Video
2003, 43'
finalista TTV - Concorso Italia

"Echi e suggestioni di un anno di vita e di lavoro con il Teatro delle Ariette. Per vedere cosa resta di un gesto. Di un segno. In un tempo che perde la sua natura di tempo. E diventa spazio che chiede di nascere. Che preme per essere. E apre di luci. Suoni. Memoria. E poi muore. Lasciando un varco. Un passaggio. Dove un luogo è tutti i luoghi. Un volto è tutti i volti. Che una vita forse è solo questo tentare di chiudere il cerchio di niente e di tutto e del mistero più grande. Esistere. Resistere. Laddove tutto è umano. Solo umano. Infine."

Stefano Massari

Kinkaleri
West

West (Paris)
di Kinkaleri
produzione Kinkaleri, Batofar, Xing
2002, 24'54"
installazione e video live performance
Parigi, Batofar, "Batofar cherche l'Italie",
11 dicembre 2002

West (Roma)
di Kinkaleri
produzione Kinkaleri, Enzimi
in collaborazione con Xing
2003, 24'9"
installazione video, Roma, Cappa Mazzoniana, "Enzimi", 19 settembre 2003

West (Amsterdam)
di Kinkaleri
produzione Kinkaleri, C. Arte Prato
in collaborazione con Xing
2003, 24'48"
installazione e video live performance
Prato, Centro per l'arte contemporanea
Luigi Pecci, 27 marzo 2004

West (Wien)
di Kinkaleri
Set settembre 2004

West è un progetto che si sviluppa nelle città dell'occidente usate come piano di contatto per delle morti che si susseguono mentre tutto scorre sulle tracce del pianeta che le comprende. La visibilità del limite di ogni processo occidentale, un procedimento che non produce nulla, un meccanismo che attende la fine, che si presenta ogni giorno e che ogni giorno viene rincorso sempre più velocemente con ansia e senza dolore. Il culmine raggiunto, aspettando la prossima esplosione. Finito il mondo e cade a pezzi. Inutilmente ripete la sua morte chiusa e senza sforzo. Non c'è debutto, non c'è completamento, non c'è soddisfazione. Si prevedono spostamenti nelle varie città dove si immortala la costruzione rappresentata di atti del morire tramite il supporto di una telecamera e si procede al montaggio di quelle immagini, quelle morti.
La città non muore, si concretizza tutto nel suo svolgersi ordinario, tutto è ordinario. Ogni soggetto è sullo stesso piano: chi guarda si vede guardare e la città diventa l'identificazione della rappresentazione della città contemporanea d'occidente.

Kinkaleri

Forced Entertainment
Forced Entertainment video works
regia di Tim Etchells

Miles Titanic, 1'30"
Down Time, 10'
Starfucker, 12'
Kent Beeson is a classic and an absolutely new thing, 12'
My eyes were like the stars, 9'
Miles magic, 4'
So small, 10'

Dall'anti-hollywoodiano *Starfucker* al sarcastico *Down Time*, i video di Tim Etchells, realizzati in collaborazione con il fotografo Hugo Glendinning e il compositore John Avery, esplorano le connessioni tra immagine, linguaggio e immaginazione, chiedendo al pubblico di ripensare alla propria relazione rispetto all'apertura della narrativa sullo schermo. I video traspongono l'estetica del lavoro "dal vivo" di Forced Entertainment in un diverso contesto espressivo sfruttando la duplice capacità del video di catturare e creare eventi irripetibili ed enigmatici.

Incontri e laboratori

Gli incontri che il festival propone rappresentano un complemento diretto alla programmazione di teatro e danza e un'articolazione del progetto del Circo Inferno Cabaret.
Le compagnie incontrano il pubblico al termine di una replica prestabilita; critici e studiosi ne presentano il lavoro, ne contestualizzano il percorso e la poetica, per fornire i primi spunti di riflessione e di approfondimento di linguaggi e tematiche.
Un formato leggermente diverso caratterizza gli incontri con Forced Entertainment e Masque, compagnie che presentano lavori di durata e sviluppo particolari.
Societas Raffaello Sanzio chiude questa sezione con un incontro curato dalla compagnia stessa, con la complicità degli studenti coinvolti nelle riflessioni sulla *Tragedia Endogonidia*.

Due ulteriori incontri fotografano la realtà europea dello spettacolo dal vivo in un'ottica insieme artistica, politica e organizzativa.
Nel primo, istituzioni e operatori coinvolti nel progetto "La Francia si muove" presentano un bilancio dell'iniziativa volgendo lo sguardo a scenari futuri di collaborazione italo-francese.
L'incontro "Esuli e nuova scena", partendo dalle esperienze di alcuni artisti presenti al festival, affronta il tema dello spaesamento geografico implicato dalla necessità artistica o produttiva di lavorare (anche) al di fuori del proprio Paese d'origine. Questo incontro mette in evidenza la continuità tra la programmazione teatrale e quella del Circo Inferno Cabaret, dedicata a nomadi e apolidi.
Gli incontri "Parole nomadi" esplorano le molteplici sfumature di queste due condizioni, con un'attenzione all'identità individuale e sociale: i nomadismi sessuali, la condizione dei rifugiati, quella dei mercenari; e, ancora, la vita gitana, l'influsso delle guerre sui popoli, e una ricognizione sul nomadismo mediatico.

Il festival è anche spazio di visibilità per progetti nascenti o dedicati alle giovani generazioni teatrali come la presentazione del Premio Scenario, del neonato Premio Ustica, dedicato al teatro civile, e come gli sviluppi nel nuovo Teatro Dimora dell'Arboreto di Mondaino. Viene infine presentata la *Summer School* progettata da Santarcangelo dei Teatri e Ater Fondazione, dedicata alla formazione di nuovi profili professionali per il teatro europeo.

La sezione laboratori propone infine tre diversi percorsi di approfondimento e di avvicinamento agli spettacoli. L'attrice e cantante Francesca Della Monica, che ha guidato la compagnia Buelens Paulina nella versione italiana del suo spettacolo, conduce un laboratorio sulla *voce nella dimensione gestuale*; Barbara Martinini, coreografa e danzatrice formatasi con Pina Bausch e Susanne Linke, ripercorre le tematiche di *Madre*; Masque coinvolge giovani attori nel laboratorio di studio e esperimenti del progetto *Davai*.

Incontri con le compagnie

- Buelens Paulina a cura di Laura Mariani
- Andrea Cosentino a cura di Gerardo Guccini
- Compagnia Civica a cura di Attilio Scarpellini
- Compagnia Giorni Felici a cura di Claudio Gasparotto
- Compagnia Teatrale Pubblico Incanto a cura di Fabio Bruschi
- Compagnia Virgilio Sieni Danza a cura di Marinella Guatterini
- Egum Teatro e Kinkaleri a cura di Fabio Acca
- Forced Entertainment a cura di Daniele Del Pozzo
- Olga Mesa e Tiago Guedes a cura di *Mouvement*
- I Sacchi di Sabbia a cura di Concetta D'Angeli
- LaLut a cura di Rodolfo Sacchettini
- Masque a cura di Raimondo Guarino
- Motus a cura di Luca Scarlini
- Teatro delle Ariette a cura di Cristina Valenti
- Tg Stan a cura di Nico Garrone
- Zoe Teatro a cura di Claudia Cannella

- Societas Raffaello Sanzio
  Arterie del sistema, conferenza degli studenti
  Attori guardano, proiezioni di ritratti dalla *Tragedia Endogonidia*

Altri incontri e presentazioni

La Francia si muove: riflessioni e prospettive sulle relazioni italo-francesi
incontro con Delphine Borione (consigliere culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia, responsabile del progetto "La Francia si muove"), Domenico Galdieri (presidente dell'Ente Teatrale Italiano), Olivier Poivre d'Arvor (direttore di Afaa, Association française d'action artistique) e alcuni operatori italiani coinvolti nel progetto "La Francia si muove".

Nuovi profili professionali per il teatro in Europa
Santarcangelo dei Teatri e Fondazione Ater presentano *Summer School* di Santarcangelo.

Scenario/Ustica: due premi per il nuovo teatro
Presentazione dei bandi di concorso della 10ª edizione del Premio Scenario e della 1ª edizione del Premio Ustica.

Ideali
incontro per tracciare nuovi possibili percorsi al Teatro Dimora e all'Arboreto di Mondaino.

Circo Inferno Cabaret - "Parole nomadi"
incontri a cura di Marco Bellini

Nomadismi sessuali - dalla prostituzione al transgender, incontro con Pia Covre (Comitato per i diritti civili delle prostitute), Porpora Marcasciano (Movimento d'identità transessuale) e Roberta Sapio (ricercatrice), a cura di Nda.
Frontiera Sud - incontro con Paola Boncompagni, giornalista e autrice del libro *Rifugiati* di Sossella editore, con Stefano Simoncini (storico modernista) e Giancarlo Ceraudo (fotoreporter), autori del libro *Frontiera Sud*, Fandango editore.
Mercenari - incontro con Mauro Bulgarelli e Umberto Zana, autori del libro *Mercenari. Gli interinali della guerra*, Nda editore.
Vita gitana - incontro con l'artista gitano Antonio Torres el Moraito De Almeria, musicista di flamenco e direttore artistico del gruppo teatrale Droma Kumpania e con Marinella Colombo.
Esuli e nuova scena - incontro con artisti e operatori presenti al festival sulla creazione e produzione nel panorama della nuova scena europea.
La guerra come produttrice di nomadi e apolidi
in collaborazione con il Premio giornalistico televisivo Ilaria Alpi, incontro con Pietro Suber, inviato di guerra del Tg5, autore del libro *Inviati di guerra: verità e menzogna* e con Amedeo Ricucci, reporter e autore del libro *La guerra in diretta*.
Nomadismi politici tra il lavoro e la rete
incontro con Franco Berardi "Bifo", ricercatore, scrittore e teorico del mediativismo internazionale, a cura di Nda.

Laboratori

La voce nella dimensione gestuale
laboratorio condotto da Francesca Della Monica

Madre
laboratorio di approfondimento sullo spettacolo *Madre* condotto da Barbara Martinini e Dirk Plönissen in collaborazione con Movimento Centrale

Progetto Daval

Il volume delle cose
laboratorio di studio ed esperimenti condotto da Catia Gatelli e Lorenzo Bazzocchi (Masque)

La scena dell'abbandono, o l'abbandono della scena
Temi antichi per una nuova avanguardia
di Fabio Acca

"Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà essere mai il teatro che vi aspettate. Infatti, se vi aspettate un nuovo teatro, lo aspettate necessariamente nell'ambito delle idee che già avete; inoltre, una cosa che vi aspettate, in qualche modo c'è già. (...) Oggi, dunque, tutti voi vi aspettate un teatro nuovo, ma tutti ne avete già in testa un'idea, nata in seno al teatro vecchio."
Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*

Da alcuni anni serpeggia in chi ha una certa confidenza con il teatro di ricerca un senso di sospensione. Un'attesa divisa da un lato tra la necessità di rivendicare con forza lo statuto di una sperimentazione ardita e senza margini di genere, che possa richiamare a sé l'identità complessa dell'arco storico che ci vede tutti protagonisti; dall'altro la prudenza che un simile atteggiamento possa spingere in maniera irreversibile il teatro a uno scollamento con la propria tradizione specifica. Questa *epoché* comincia a delineare un'area di crisi, in cui il sentimento di coloro che appartengono a diverso titolo a quella che mi piace ancora definire la "comunità teatrale" subisce delle autocensure più o meno microscopiche. Infatti, la severità che fino a non moltissimi anni fa animava la stessa comunità, ha progressivamente lasciato il posto a una indulgenza pericolosa, in parte determinata dalla volontà di salvaguardare un'area culturale ancora vitale, in parte sostenuta da un incosciente analfabetismo volto unicamente a esaltare le proporzioni del presente senza alcuna dialettica con il passato, o viceversa a museificare il passato senza verificarne la tensione storica con il presente.
Una zona grigia alimentata anche dalla mutazione radicale di quei confini che, in termini di linguaggio, delimitavano gli ambienti deputati dell'istituzione e della ricerca. Oggi, sia l'una che l'altra, producono al proprio interno delle stratificazioni d'uso. Se ci fermiamo alle forme, notiamo curiose quanto inquietanti mescolanze: la nuova drammaturgia che dialoga con gli standard linguistici della sit-comedy; la ricerca teatrale che assume categorie compositive del video-clip; i maestri che dopo le ubriacature del teatro fisico flirtano aper-

tamente proprio con quella parola canonica da cui fino a non molto tempo fa prendevano le distanze. È difficile, se non proprio impossibile, identificare un fronte di contrapposizione tra ufficialità e ricerca modulato su istanze specificamente formali. Un tempo già solo l'uso dominante della parola o del corpo poteva essere una discriminante forte, una dichiarazione di appartenenza. Oggi tutti usano tutto. L'impasse è determinato dall'utopia – che forse è più un'ideologia – di credere che il Nuovo in teatro coincida del tutto con l'evoluzione esclusiva della forma, e non da una strategia etica del corpo verso il mondo, di cui le forme sono uno strumento. È questo che separa il design dal teatro. E il corpo stesso diventa vittima di questo processo quando viene assimilato a un esperimento di natura squisitamente formale, che ha nella tecnica il suo alibi portante.

È comunque sempre al circuito della forma che dobbiamo tornare per poter rivitalizzare una contrapposizione non demagogica con l'istituzione teatrale, per poter ridare alla parola "ricerca" una connotazione forte ed essenziale che tenga conto dei principi basilari di questo nostro per più versi drammatico divenire storico. E in particolare, a quell'inesauribile mobilità dialettica che la forma innesca con se stessa nel tentativo di raggiungere un proprio superamento, nell'attimo in cui essa si sovrappone all'atto che l'ha chiamata in causa.

Il teatro non esiste senza la presenza del corpo. Ogni tecnica applicata al corpo – sia essa creativa o alienante – si traduce immediatamente in linguaggio, costruendo in esso un'impronta indelebile. Potremmo dire addirittura che ogni tecnica è direttamente linguaggio. D'altronde è impensabile il raggiungimento dell'immediato senza passare attraverso un processo formale, quasi la forma si potesse manifestare magicamente attraverso sentieri epifanici. L'immediato non esiste, e l'unico immediato possibile è l'esposizione del cadavere, ovvero di quel corpo in cui coincidono senza soluzione di continuità volontà, azione e rappresentazione di sé. Un esempio molto vicino a quello che Antonin Artaud definì "corpo senza organi", nell'utopia di rigenerare i segni e l'organizzazione di un modello personale di corpo. Nel Novecento, Artaud è certamente la figura centrale di riferimento, non solo in un ambito strettamente teatrale, per chi ha tentato di condurre l'esperienza della rappresentazione il più vicino possibile a questa soglia di trasfigurazione del corpo, che banalmente si è sempre chiamata "vita". Del suo insegnamento, una volta esauritesi le necessarie spinte illuministiche che ne hanno scavato l'opera, rimangono i principi chiave, tra cui quello fondamentale di tenere vivo il limite in cui l'azione del corpo nel mondo stinge nella rappresentazione del mondo attraverso il corpo.

Questo significa dunque per l'artista lavorare in uno stato di crisi permanente, che si manifesta all'esterno come puro spreco, perché è il risultato di un'azione del corpo nel mondo, e come tale non si fissa nella memoria di chi ne è testimone se non per una esperienza diretta: tutto può scomparire se non viene cristallizzato da una memoria come presenza fisica. Una lezione importante che schiude anche una dimensione direttamente legata alla contingenza dell'arte e al suo rapporto politico con la contemporaneità. Infatti, l'arte-come-memoria si contrappone ai principi di accumulazione e riproduzione, facendo così del teatro lo spirito guida di una possibile mutazione disciplinare, che tradisce il concetto di simulacro e fa propria l'intuizione della morte.

La nostra cultura (occidentale) si declina rispetto alle macerie di quel feticcio museale che è il frammento restaurato, mentre una storia che passa attraverso la memoria si traduce nella tensione di una civiltà a trattenere nel proprio destino fisico gli oggetti della propria esperienza e quello che questi oggetti portano con sé. In definitiva, Artaud sembra dirci che la memoria si costruisce sulla creazione e la sua immediata scomparsa, in qualche modo sull'assenza, e comunque sulla disponibilità degli oggetti ad abbandonarsi al proprio limite. Non è certo un caso che egli abbia fatto del teatro, ovvero dell'arte che per eccellenza vive della propria scomparsa, l'officina ideale per l'elaborazione del proprio pensiero.

Ma a questo punto, per chiarire le traiettorie della mia argomentazione, è bene fare una importante distinzione fra "memoria" e "ricordo" (devo a Rino Sudano questa suggestione). Il "ricordo" è il souvenir, la memoria sottoposta ad un processo di reificazione, di oggettivazione materiale, ed è su questo che in gran parte si fonda la nostra cultura; la memoria invece guarda in maniera tragica la progressiva scomparsa dell'oggetto, accettando questo momento come irreversibilmente costitutivo di una propria necessità fondante. Su questo si fondano i miti.

La nostra evidentemente è una cultura del ricordo e Atene in qualche modo ne è la metafora splendente. Infatti la civiltà occidentale ha costruito tutto sul passaggio da una cultura orale ad una cultura scritta, in cui dunque è già implicito il miraggio della riproducibilità e quindi la morte del tragico. La modernità ha trasposto questo principio nella serializzazione della rappresentazione, di cui oggi percepiamo con chiarezza la massima esponenzialità. Di Atene conosciamo tutto ciò che il culto del ricordo – e in parte della memoria – ci consente di recuperare dal passato, i famosi "resti" di una cultura. Di Sparta, invece, non è sopravvissuto quasi niente: rimane solo una grande spianata, una grande radura, che conserva la propria memoria negli echi in cui la parola si confonde con il mito, attraendo su di sé un profondo senso del tragico.

La civiltà occidentale ha progressivamente alimentato il terrore della morte, fino a non riuscire più a metabolizzarla facendone così il grande rimosso. Ed è proprio l'organizzazione della morte all'interno dei principi che regolano l'arte a fare, oggi, di un gesto artistico un gesto osceno, tabù. Un gesto radicale di contrapposizione dovrebbe dunque partire dallo spreco, non da Atene ma dalla spianata di Sparta; non da un'operazione formale subito pronta ad essere facilmente incastonata in una serialità di rappresentazione che disinnesca qualsiasi retorica interna, anche la più motivata. Nella serialità, ovvero nella comunicazione, può fluire qualsiasi cosa e qualsiasi forma è disinnescata dal flusso. È un fallimento storico. Benjamin faceva una distinzione tra luttuoso e tragico. La nostra è una cultura del luttuoso, non del tragico. Il tragico non prevede soluzione se non il permanere nella condizione di sospensione del giudizio, in cui si schiude il processo dell'utopia. Infatti il passato dava al tragico solo delle soluzioni apparenti, attraverso sistemi aperti come il sacro, il destino, l'assurdo. Il luttuoso, invece, volgarizza il sacro, lo chiude nel circuito riconoscibile dell'intreccio, in cui la sospensione riguarda "chi ha ucciso chi", trasformando il mito in cronaca (ed è per questo che, in un vuoto mitologico, si epicizzano facilmente i fatti più miserevoli della cronaca nera, attribuendo valori mitici a eroi vili). In questo senso, l'unico scarto del luttuoso ad aspirare al tragico è Cristo – primo vero super eroe della storia – che tuttavia, invece di accettare il mistero della morte, risolve la propria vicenda con la resurrezione. Il sentiero del tragico coincide con la messa in atto di una tensione impossibile, laddove la fine di un processo inevitabilmente pone il sigillo all'utopia che il tragico porta con sé. In teatro, anche Beckett ha esplorato questo viaggio, così come in pittura Alberto Burri, per il quale tutto stava nella collisione tra una materia dirompente e i vuoti che la stessa materia contrappone alla densità delle cose. Entrambi hanno reso visibile il processo che conduce all'utopia, che non ha esiti immediati se non l'indicazione di un fallimento.

Quello di cui si parla non è tanto un fallimento rispetto ai termini di un evento singolo, quanto alle proporzioni della vita. Tragico nella misura in cui, come Edipo non può fare a meno di andare incontro al proprio destino, così la forma non può fare a meno di andare incontro alla necessità di trovare un sistema di codificazione. L'opera dell'artista si colloca negli interstizi che questa dinamica apre, nella sua volontà di aderire o meno all'universale spinta formalizzatrice. In questo tragitto è possibile far rientrare il principio tragico della creazione, al di fuori di tutte le possibili mistificazioni del rituale e delle sue volgarizzazioni, liturgie vuote in una civiltà senza dei e senza sacro.

Allora, per ritornare a Pasolini, le cui parole sono state evocate all'inizio di questo scritto, il Nuovo coincide inevitabilmente con la sua impossibilità di farsi, se non facendo precedere qualsiasi progettualità da una condizione di abbandono, in cui cercare non significa trovare, bensì essere trovati dalle necessità del presente con uno sguardo al passato. Perciò condivido le parole di Giorgio Agamben, secondo cui "l'avanguardia, quando è cosciente, non è mai rivolta al futuro, ma è estremo sforzo di ritrovare un rapporto con il passato". La ricerca, anche quella più estrema, trova una propria consapevolezza storica non tanto nello spingersi sterilmente sul piano delle divagazioni formali "senza precedenti", ma nel tentativo radicale di riappropriarsi di qualcosa che pertiene l'identità archetipica di una comunità, che arriva dal passato e che la contemporaneità tende a celare. Le cadenze, le ciclicità con cui l'avanguardia compare segnano dunque la percezione di una fine, lo smarrimento di qualcosa di necessario di cui una cultura vuole riappropriarsi in modo nuovo, storicamente essenziale. Fondamentalmente le avanguardie tendono una trappola alla tradizione. Il Nuovo è solo un escamotage per reinserirla nel circuito della storia presente.

Vivere episodicamente

dichiarazione della Società Raffaello Sanzio

Antefatto italiano

La Commissione Consultiva per il Teatro del luglio 2003, presieduta da Alfredo Giacomazzi e da Pierluigi Canali, sancisce un taglio del finanziamento alla Societas Raffaello Sanzio. Motivo: la *Tragedia Endogonidia* è un'opera più ideologica che teatrale.

"La relazione molto prolungata presentata dalla Raffaello Sanzio appare più ideologica che operativamente indirizzata alla specificazione di pratiche attoriali e di progettualità scenica. (...) la cosiddetta *Tragedia Endogonidia* (...) sembra più somigliare ad un auspicio di interazioni tra arti eterogenee che ad uno scandagliamento del tragico o dei suoi fondamenti mito o meta-poietici". (*sic*, dal verbale n. 3, luglio 2003). Mentre la Commissione Europea, approva il progetto *Tragedia Endogonidia* come l'unico, tra gli italiani, ammesso ai finanziamenti nell'ambito dei Progetti Multi-annuali del Programma Cultura 2000 e riconosce la compagnia nel ruolo di *project leader*, la Commissione Ministeriale decide di varcare la soglia, seppure di facciata, dell'obiettività di giudizio per incidere sull'orientamento dell'arte.

Nei confronti dello Stato, nei confronti della Legge, viviamo, *teatralmente parlando,* in una condizione di consapevole apatia. Non vogliamo entrare in dialettica con alcuna legge e nessuna tradizione: neppure la più giusta e neppure quella inaugurata da noi stessi. Socialmente e politicamente, le cose cambiano molto a seconda dei regimi, in base ai quali si vive peggio o meglio a questo mondo, ma *teatralmente parlando*, qualsiasi regime deve essere perfettamente indifferente. Un teatro possibile o addirittura concepibile *grazie* a un regime o *grazie* a una legge sarebbe automaticamente un teatro di Stato e gli artisti impiegati di Stato. Qualsiasi sciopero del "settore dello spettacolo", è, in questo senso, equivoco. Anche il teatro vive meglio o peggio a seconda dei governi, ma questo deve rimanere, *teatralmente parlando*, un semplice e duro sfondo, un attrito comunque e sempre da trapassare, non una meta cui guardare con speranza. Origine della speranza è la paura, e la paura non è adatta al pericolo, cui sempre, in tutte le epoche, l'arte è chiamata per essere capace (perita) di forgiare un altro mondo. Sempre e comunque: un altro mondo.

Se chiediamo l'inquadramento nel finanziamento statale, è perché, *politicamente parlando, dobbiamo* farlo. Lo Stato deve occuparsi della cultura aleatoria, non legata, cioè, ad alcun prodotto. In questo novero rientrano, ad esempio, la ricerca scientifica, l'istruzione pubblica, il teatro: tutti ambiti retti soltanto sull'aleatorietà degli incontri. Sono esclusi i finanziamenti ai pittori, ad esempio, agli scrittori, ai farmacisti, perché tutti questi soggetti producono oggetti tangibili e duraturi. Una volta riconosciuto questo principio, diventa necessariamente secondario, benché micidiale, chi governa. Questo significa che noi siamo e vogliamo mantenerci soltanto spettatori passivi della legge sul teatro. Non è a livello teatrale che si lotta per la giustizia. La lotta teatrale si gioca soltanto sul linguaggio. E questo è il vero problema della condanna ideologica. Qualsiasi voce che si alzi per denunciare la monarchia mediatica che l'Italia sta vivendo in questi anni, benché doverosa, rimane insufficiente.

Ciò significa che la proposizione politica deve conoscere oggi una nuova attività, profonda, capillare, non immediatamente rappresentata a livello statale; paziente e impaziente insieme: paziente per il lavoro nascosto e diretto (perciò concentrato) che occorre fare, impaziente quanto ai risultati di una vita immediatamente creata e vissuta, finalmente libera da paragoni e da facce inguardabili; con la memoria finalmente sgomberata da nomi che gravano sul cervello; con la volontà non più in preda agli eventi schiaccianti della storia che polverizzano qualsiasi intenzione al cambiamento e qualsiasi prospettiva di futuro; e finalmente libera dall'ondata neo-religiosa che tecnologie ormai impossibili da capire e ricostruire comunemente, impongono con i loro prodotti miracolosi. La corsa dei microchip verso l'insostanziale emula la fascinosa potenza dello spirituale: qualcosa che comanda senza esserci. Una nuova topologia politica deve dare forza ai *posti* nei confronti dello spazio sconfinato, che pare essere imprendibile da piccole realtà sociali. Piccole realtà di dimensione, non di intenzione. Non cenacoli per buontemponi o esistenzialisti in ritiro, ma insiemi efficaci e immediatamente incisivi. Non sette, che si autoconcludono nel loro mondo di pantofole e di coltelli; non micro-sindacati, concentrati a difendere i loro posti di lavoro escludendo i più deboli. Ma luoghi dove potere esprimere la propria idea e forma di vita; e di liberazione da quel lavoro che uccide la propria attesa, la propria relazione con il mondo. Questo, *politicamente parlando*, è ciò che dobbiamo fare, senza alcuna preoccupazione divulgativa e spettacolare che non sia l'attività politica stessa. Lo spettacolo politico ha senso solo nelle manifestazioni di massa. Allora, e soltanto allora, cioè nell'attività di una piccolezza d'insieme efficace, e nella manifestazione di una grandezza di insieme, rientrerà anche il ripensamento di una politica teatrale repubblicana. Mentre la politica, *teatralmente parlando*, è andare fino in fondo alla specificità del linguaggio, senza distrazioni, senza pause, senza sirene, senza moderazioni, senza riposo, senza paura di finire. Guardiamo, come esempio, ai quadri di Gustave Courbet, attivista di primo piano della Comune di Parigi. Che dipingeva?

Per rendersi conto della mafia che governa il teatro italiano in questi ultimi venti anni, basta sfogliare l'*Annuario dello Spettacolo* edito dalla Siae. Si tratta di un volume che lascia increduli: foto che illustrano la situazione parrocchiale e triviale del teatro italiano; cifre esorbitanti della distribuzione del denaro pubblico assegnate a compagnie totalmente sconosciute che risiedono in gran parte a Roma, come paguri attaccati alla balena. Il valore delle compagnie oneste è stato sempre sottovalutato se paragonato a queste incredibili compagnie parassitarie. C'è stato anche un anno nel quale siamo stati esclusi dal finanziamento del teatro di ricerca. Ebbene, di fronte a tutte queste cose, preferiamo una tesa apatia, quando non un vero e proprio festeggiamento.

Ma questa volta è successo qualcosa che va oltre l'arbitrio del gusto di chi comanda. Si è varcata una soglia che eccede le regole del sistema teatrale per farsi direttamente politica. Quando nel verbale che motiva la riduzione del contributo alla Società Raffaello Sanzio si usa la parola "ideologia" come capo d'accusa, significa che il teatro non può più essere ideo-logico, ma ana-logico rispetto a una visione del mondo d'impianto monarchico. Si utilizza un aggettivo moralmente neutro: *ideologica*, per mettere in cattiva luce il principio di ogni creazione umana, basata sulla concatenazione sensata delle idee. Il motivo di fondo di questo provvedimento è di natura politica, perché non si intende tanto colpire una parte dello schieramento ideologico, ma l'ideologia tout-court, come incompatibile con l'arte.

Il teatro, si fa intendere, può fare tutto quello che vuole, ma non può pretendere di essere riconosciuto da chi ha vinto le elezioni, se non si allinea alla visione analogica del mondo. Se il pericolo dell'ideologia viene evocato, tutte le regole *possono* saltare, di conseguenza anche tutti i "parametri oggettivi" (riconoscimenti internazionali, tournées mondiali, riscontri accademici, stampa, etc.). Non è più questione di valutazione estetica o amministrativa e burocratica: qui si colpisce direttamente la prassi ideologica, fornendo l'equazione – di essa deduttiva – di un'arte lobotomizzata per ciò che riguarda la produzione delle idee, o, viceversa, di un'arte pericolosa, allorquando sia ideologica. La repressione era già scattata nei confronti della satira, di cui non si accetta la propria costitutiva esorbitanza, la propria uscita dai ranghi. Ora ecco data una lezione anche alla tragedia, fino ad ora protetta dal suo austero e nobile lignaggio. Ancora una volta, e una volta di più, facciamo attenzione: non facciamoci intimidire dal denaro e da chi – senza alcuna potenza – ha il potere. Dobbiamo, sì, dobbiamo, rivelare l'intenzione repressiva nei confronti delle idee, ma contemporaneamente, e senza alcuna attonita costernazione, occorre continuare *come se* questi colpi non facessero male a una mosca. Il modello teatrale cui il Ministero tende è quello del facile – ma non innocuo – gioco socialoide. È un festival dei riconoscimenti socialoidi. Un tosa-erba della cultura socialoide. L'esperimento di monarchia mediatica operante in Italia sta attuando la plausibilità di un neo-fascismo, un fascismo endo-venoso e sentimentale, che spinge a un'analogia integrale dei soggetti. La condizione dello spettatore integrale è il progetto politico del nuovo "cittadino". Con una dimensione temporale incollata a un presente centripeto. L'altra tendenza politica dello Stato italiano è quella di un'avanguardia burocratica antitradizionale che tende a rendere tutto merce, anche le attività aleatorie, ragione per la quale presto anche il teatro, l'istruzione pubblica e la ricerca scientifica non saranno più finanziati dalla repubblica, ma diventeranno equiparabili a prodotti. Tutto sarà venduto, secondo il modello americano, ma con una massiccia dose d'incapacità, lassismo e sciatteria che gli americani non hanno. Il Teatro sarà pagato dall'Industria, dal Genio Militare, o dalle ultime Regioni e Città di concezione ancora repubblicana.

Parti significative del patrimonio di Stato, le testimonianze della nostra storia, saranno vendute, compresi i documenti degli Archivi di Stato, senza il minimo scrupolo nei confronti della tradizione. Gli artisti – nemici naturali della tradizione – si troveranno così a lottare per difenderla, e per strapparla dalle unghie di chi vuole fare *tabula rasa*. Che strano, allora, vedere l'*artista historico* lottare contro il burocrate avanguardista! E vedere invertite le parti della tradizione e della rivoluzione! Il programma ministeriale è neo-futurista, senza poter contare su artisti di quel calibro, perché, in realtà, non c'è nessun movimento verso il futuro, ma solo pratica dello choc centripeto.
Di fronte a queste prefigurazioni le compagnie devono cominciare a *fare* politica in tutti i modi, se sentono il problema, nel modo a loro più consono. Non devono attardarsi in piccole assemblee autogene di solidarietà all'interno del loro piccolo mondo, come se avesse senso riunirsi in un parasindacato. Devono prepararsi a un nuovo periodo catacombale, vivendo ancora per un teatro povero-povero, tentando l'utopia di un lavoro liberato, e vivendo un'economia neo-comunista. I giovani laureati del Dams dovranno, nelle città democratiche, sfornare progetti su progetti; andare a scovare posti; riuscire a imporre dei festival, dapprima microscopici, poi sempre più grandi; con un continuo lavoro ai fianchi, dovranno costringere gli Amministratori a finanziare le idee che nel frattempo si saranno radicate fortemente sul terreno. Una realtà è tanto più resistente, quanto più è radicata e profonda la propria cultura. Chi non ha cultura viene spazzato via con un soffio. Ecco perché non la Lombardia, ma la Lucania ha recentemente dimostrato una capacità politica. Paesini e società ritenuti insignificanti come Scanzano e Melfi hanno sperimentato un'autonomia culturale luminosa nei confronti di una grandezza (politica, economica, padronale) che ha dovuto ritirarsi incredula. La cultura radicata è ancora più forte della tradizione sindacale. Il tragico bivio che si biforca innanzi è da un lato il folk dedito al turismo e dall'altro la dispersione culturale, che è incapacità ad abitare una terra che si rivela. Il progetto politico del Ministero dei Beni Culturali italiano è, in questo momento, quello di diserbare e sradicare, nella ripugnante retorica della patria identità, che è l'altra faccia della medaglia.

In copertina diorami dell'American Museum of Natural History di New York, all'interno diorami del Museo Civico di Storia Naturale di Milano - foto di Aldo Ottaviani

Il logo Coedizioni è di Oreste Zevola

Grazie a
American Museum of Natural History di New York
Museo Civico di Storia Naturale di Milano
Marco dal Barco, Tano D'Amico, Enrico Fedrigoli, Paola Peraro, Egizia Franceschini, Marco Pasquini, Marco Pecci, Ladivano Traduzioni, Laura Ribul, Corrado Bosi, Nazareno Scarscelli

Finito di stampare il 30 giugno 2004, mentre a Oslo esce un annuncio in cui le autorità di Finmark cercano per l'estate "spaventa-orsi" professionisti. "Gli aspiranti dovranno adottare alcune tecniche particolari – dichiara Jostein Kongsvik, responsabile per la natura nella regione di Varanger – pensiamo a grandi parrucche, canti selvaggi e campanelli attaccati alle caviglie".

Calendario

	pag.		2 ven	3 sab	4 dom	5 lun	6 mar	7 mer	8 gio	9 ven	10 sab	11 dom
Teatro e danza	13	**Buelens Paulina** (Belgio) - *Endless medication* Celletta Zampeschi - Santarcangelo	23.30	23.30	23.30	23.30		21.30	21.30	23.30*	23.30	21.30
	14	**Andrea Cosentino** - *L'asino albino* Teatro all'Aperto - Poggio Berni								21.30	21.30*	21.30
	15	**Cia Olga Mesa** (Spagna) - *On cherche une danse* Lavatoio - Santarcangelo							23.30	21.30*	21.30	
	16	**Compagnia Civica** - *Grand Guignol* Villa Torlonia - San Mauro Pascoli			22	22*	22					
	17	**Compagnia Giorni Felici - Barbara Martinini** - *Madre* Movimento Centrale - Rimini		19	19	19	19*					
	18	**Compagnia Teatrale Pubblico Incanto** - *Mari* Teatro Petrella - Longiano	21.30*	23.30	23.30							
	19	**Compagnia Virgilio Sieni Danza** - *Cado* Teatro degli Atti - Rimini			19.30*	23.30						
	20	**Egum Teatro** - *Loretta Strong* Teatro Supercinema - Santarcangelo		21.30	21.30*							
	22	**Forced Entertainment** (Uk) - *12 am: awake and looking down* Palestra Itc - Santarcangelo								19		
	22	**Forced Entertainment** (Uk) - *Quizoola!* Sala di Porta Cervese - Santarcangelo										18
	23	**Tiago Guedes** (Portogallo) - *Um solo* Centro Giovani Ora d'aria - Santarcangelo					21.30 23.30	20.30* 23.30	20.30 23.30			
	24	**I Sacchi di Sabbia** - *Thàgos* Teatrino della Collegiata - Santarcangelo	19.30	19.30*	21.30	21.30						
	26	**Kinkaleri** - *I Cenci/Spettacolo* Lavatoio - Santarcangelo	21.30	21.30*	17.30	21.30						
	28	**LaLut** - *PPP* Teatro Supercinema - Santarcangelo					21.30	21.30*	21.30			
	29	**Masque** - *Davai* Baracca del fonditore - Piazza Ganganelli - Santarcangelo						24	18	18	18	12
	29	**Masque** - *Davai* Cava sul Marecchia - Santarcangelo								24	24	
	31	**Motus** - *L'ospite* Teatro della Regina - Cattolica	20.30	20.30*						20.30	20.30	
	35	**Societas Raffaello Sanzio** - *V Crescita Santarcangelo* Palestra della scuola elementare - Piazza Ganganelli - Santarcangelo							18	18	18	
	36	**Teatro delle Ariette** - *L'estate. Fine* Via San Bartolo 1737 - Santarcangelo		19	19	19*	19	19	19	19	19	19
	38	**Tg Stan** (Belgio) - *Tout est calme* Teatro Petrella - Longiano							22*	22	19	
	39	**Zoe Teatro** - *Vi e Ve* Teatrino della Collegiata - Santarcangelo					23.30*	20.30		23.30	23.30	23.30

*incontri con le compagnie dopo lo spettacolo

	pag.		2 ven	3 sab	4 dom	5 lun	6 mar	7 mer	8 gio	9 ven	10 sab	11 dom
Musica	42	**La Banda Improvvisa** Piazza Ganganelli - Santarcangelo						21.30				
	42	**Bandão** Piazza Ganganelli - Santarcangelo								21.30		
	42	**B'net Houariyat** (Marocco) Piazza Ganganelli - Santarcangelo										21.30
	42	**B'net Houariyat** (Marocco) Circo Inferno Cabaret - Santarcangelo								23		
	43	**The Bollywood Brass Band** (Uk - India) Piazza Ganganelli - Santarcangelo			21.30							
	43	**El Flamenco Vive** (Spagna) Circo Inferno Cabaret - Santarcangelo							23			
	44	**La Etruria Criminale Banda** Piazza Ganganelli - Santarcangelo	21.30									
	44	**Fanfara Tirana** (Albania) Piazza Ganganelli - Santarcangelo		21.30								
	44	**Fanfara Tirana** (Albania) Circo Inferno Cabaret - Santarcangelo		23								
	44	**Frank London's Klezmer Brass Allstars** (Stati Uniti) Circo Inferno Cabaret - Santarcangelo										23
	45	**Fulgerica & The Mahala Gypsies** (Romania) Circo Inferno Cabaret - Santarcangelo									23	
	45	**Jaipur Kawa Brass Band** (India) Piazza Ganganelli - Santarcangelo									21.30	
	45	**Jaipur Kawa Brass Band** (India) Circo Inferno Cabaret - Santarcangelo						23				
	45	**Kalèrom** (Romania - Italia) Circo Inferno Cabaret - Santarcangelo	23									
	46	**Moraito de Almeria** (Spagna) Piazza Borgata Vecchia - Bellaria-Igea Marina				21.30						
	46	**Moraito de Almeria** (Spagna) Circo Inferno Cabaret - Santarcangelo					23					
	46	**Roy Paci & Corleone** Piazza Ganganelli - Santarcangelo							21.30			
	47	**Tomas de los Reyes** (Spagna) Circo Inferno Cabaret - Santarcangelo				23						
	47	**Tri Muzike** Circo Inferno Cabaret - Santarcangelo			23							
Teatro in piazza	12	**Blanca** - *Cinquecentoquattromilionicinquecentosettantaseimila e...* Piazza Ganganelli - Santarcangelo					21.30					
	34	**Ulderico Pesce** - *L'innaffiatore del cervello dell'anarchico Passannante* Piazza Ganganelli - Santarcangelo				21.30						

maggioli
MODULGRAFICA
DOCUMENT MANAGEMENT

MAGGIOLI EDITORE
EDITORIA

Maggioli Informatica
INFORMATICA

CISEL ISSEL
CENTRO STUDI PER GLI ENTI LOCALI
FORMAZIONE

Maggioli
FIERE e CONVEGNI

Maggioli tributi
GESTIONE DELLE ENTRATE

Maggioli da oltre 80 anni
è conoscenza, servizi e strumenti
innovativi per la Pubblica Amministrazione.
Un'ampia offerta di soluzioni specifiche
e puntuali per rispondere alle esigenze
gestionali dell'Ente Locale con efficienza
e razionalità.
Con Maggioli la Pubblica Amministrazione
guarda al futuro.

Maggioli
Il partner del governo locale

tel. 0541. 625979
fax. 0541. 622100
www.maggioli.it
e-mail: maggiolispa@maggioli.it

Coedizioni
Santarcangelo dei Teatri
Maggioli Editore

WIND